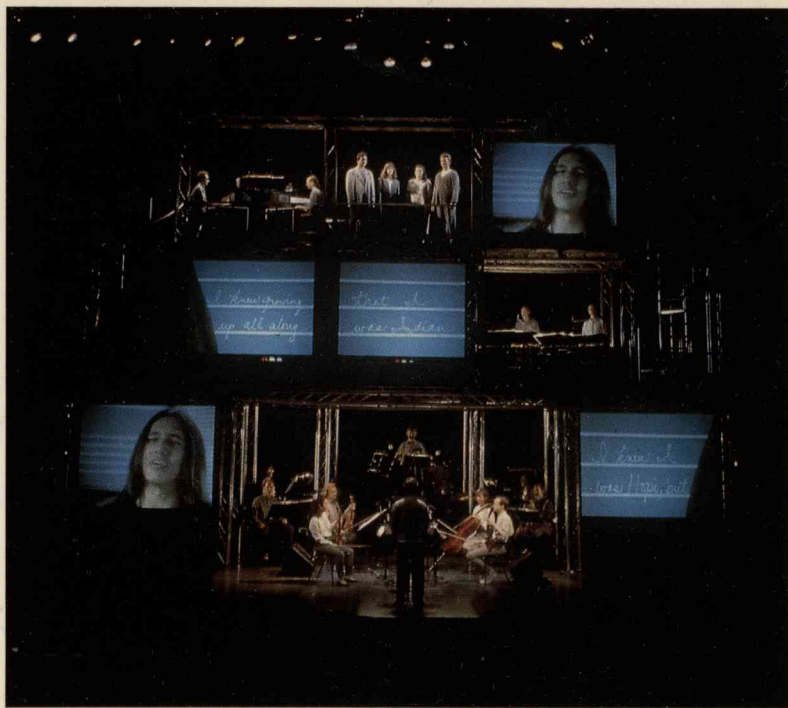


AUTORI VARI

REICH



a cura di
Enzo Restagno

con un saggio su
"La svolta americana"



Autori e opere

111

Musica contemporanea

Collana diretta da Enzo Restagno

10

*La pubblicazione di questo volume è stata promossa
dall'Assessorato per le Risorse Culturali e la Comunicazione della città di Torino
in occasione dell'edizione 1994 di Settembre Musica*

Traduzioni di Antonella Puca
(Scritti sulla musica, Scritti e interviste sulle opere, Altri saggi)

Redazione di Sergio Bonino

Tutti i diritti riservati.
*La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita
senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.*

*Per La svolta americana, Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno, la
traduzione italiana dei saggi di Steve Reich*
© 1994 E.D.T. Edizioni di Torino
19, via Alfieri - 10121 Torino
ISBN 88-7063-221-0

AUTORI VARI

REICH

*a cura di
Enzo Restagno*

*con un saggio su
"La svolta americana"*

- 131 La musica di Richard Strauss
132 La musica di Richard Strauss
139 Passaggio a un breve studio sulla musica tedesca e americana
142 Note sulla musica e sulla danza
145 Dalle case di sala
147 Note sull'ensemble "Steve Reich and Musicians"
150 Note su alcune composizioni (1965-1972)



AUTORE

Collana diretta da Enzo Restagno



Traduzione di Enzo Restagno

Steve Reich

Tutti i diritti riservati.

La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita
senza il permesso scritto dell'editore.

8 x 8

Per la serie americana. Un'antologia di autori incontrati da Enzo Restagno. La

traduzione di Steve Reich

© 1994 by The New York Public Library

13, via ...

...

Indice

VII	<i>Presentazione</i>
IX	<i>Prefazione</i>
XII	<i>Nota del traduttore</i>
XIII	<i>Nota dell'editore</i>
1	La svolta americana (Enzo Restagno)
	PARTE PRIMA - <i>La vita</i>
55	Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno
	PARTE SECONDA - <i>Scritti sulla musica</i> (STEVE REICH)
117	Musica come processo graduale
120	"Pendulum Music" (per microfoni, amplificatori, altoparlanti ed esecutori)
121	"Slow Motion Sound"
123	Il Phase Shifting Pulse Gate e "Four Organs" (1968-1970)
131	Alcune previsioni ottimistiche sul futuro della musica
132	Gahu (una danza della tribù Ewe del Ghana)
139	Poscritto a un breve studio sulla musica balinese e africana
142	Note sulla musica e sulla danza
145	Dalle note di sala
147	Note sull'ensemble "Steve Reich and Musicians"
150	Note su alcune composizioni (1965-1973)

PARTE TERZA - *Scritti e interviste sulle opere* (STEVE REICH)

- 169 "Music for Pieces of Wood"
- 170 "Music for Eighteen Musicians"
- 173 "Music for a Large Ensemble"
- 175 "Octet"
- 177 "Variations for Winds, Strings and Keyboards"
- 179 "Tehillim"
- 183 "Vermont Counterpoint"
- 184 "Eight Lines"
- 185 "The Desert Music"
- 189 "The Desert Music" - Steve Reich in conversazione
con Jonathan Cott
- 194 "Sextet"
- 196 "New York Counterpoint"
- 197 "Three Mouvements"
- 199 "Six Marimbas"
- 200 "The Four Sections"
- 202 "Electric Counterpoint"
- 204 "Different Trains"
- 206 "The Cave" - Jonathan Cott intervista Beryl Korot
e Steve Reich
- 214 Riflessioni sulla follia nella grotta di Abramo
(*Steve Reich e Beryl Korot*)

PARTE QUARTA - *Altri saggi* (STEVE REICH)

- 219 La cantillazione ebraica e il suo influsso sulla composizione
- 232 Tenney
- 234 Tessitura - Spazio - Sopravvivenza
- 242 La mia vita con la tecnologia
- 252 La musica non occidentale e il compositore occidentale
- 257 Musica da camera: una prospettiva più ampia
- 262 Questionario
- 267 Sulla dimensione dell'orchestra e la disposizione dei musicisti
- 269 Re: John Cage

APPENDICE

- 273 *Catalogo delle opere*
- 282 *Selezione discografica*
- 285 *Indice dei nomi*

Presentazione

I ritratti d'autore che Settembre Musica allestisce ogni anno hanno dato e continuano a dare alla città di Torino quella vocazione internazionale che sempre più spesso viene invocata, e non solo dalle istituzioni culturali. Il ritratto di quest'anno intende raffigurare, con il compositore Steve Reich, una delle grandi voci dell'America, riallacciandosi quindi a quella tradizione di studi americani che qualche decennio fa iniziò a Torino una fioritura che dura ininterrotta. Si cominciò allora a tradurre e a far conoscere scrittori importanti, a pubblicare dei saggi che guardando lontano finivano col rompere un isolamento culturale al quale il paese non volle mai rassegnarsi. Il libro che presentiamo ora, con i tipi delle Edizioni di Torino, a cura di Enzo Restagno, va anch'esso in quella direzione, proponendo per la prima volta la raccolta completa degli scritti di Steve Reich, una geniale figura di musicista che nella sua formazione ha saputo coniugare gli insegnamenti di Ludwig Wittgenstein, di Luciano Berio, della musica africana e della medievale "Scuola di Notre-Dame". Sono scritti acuti e penetranti usciti dalla penna di un musicista-filosofo che attraverso la prassi musicale invita a compiere una diversa esperienza del tempo. Reich è uno scrittore lucido ed essenziale, che prolunga nella sua opera le migliori tradizioni del pragmatismo americano, e le stesse qualità vibrano anche nella vasta conversazione che Enzo Restagno ha strutturato in forma di intervista-autobiografia.

Un successo di pubblico, quale raramente arride ai compositori di oggi, segue da anni la musica di Steve Reich. Dipende dalla cattivante formula minimalista? Da un sentimento di attesa tanto assillante quanto imprecisato che sta in sospensione nella coscienza dell'odierno pubblico giovanile?

In questo libro Enzo Restagno preferisce lasciare questi interrogativi alla sociologia per richiamare l'attenzione sull'impegno intellettuale e spirituale di Reich, le cui radici vengono rintracciate in due territori concentrici: quello dell'America degli ultimi decenni, con la *Beat Generation*, le sue geniali e scalmanate avanguardie, il misticismo di derivazio-

ne Zen e quello della religiosità ebraica, capace di dettare pagine supreme come quelle di *Tehillim* e dell'opera *The Cave*. Nella capacità di connettere e intrecciare temi di provenienza diversa, spesso lontani nel tempo e nello spazio, Reich mostra di essere un autentico figlio del nostro tempo, un artista capace di umanizzare le tecnologie più sofisticate e di assumere come fondamentale criterio guida nel suo operare la ricerca delle strutture soggiacenti alle fenomenologie più disparate. L'arte dei nostri giorni è incalzata da un crescente desiderio di contaminazione: probabilmente si tratta della legittima aspirazione, da parte di un pubblico nuovo e infinitamente più vasto, ad abolire categorie e livelli che rammentano divisioni sociali ed elitarie. Si tratta di un'aspirazione legittima nella cui tendenza onnivora si cela anche il rischio della perdita della capacità di discernimento critico in nome di un totale abbandono al mondo fenomenico. La musica di Steve Reich contiene formidabili seduzioni musicali, ma si nutre anche di forti impulsi spirituali, possiede la rara capacità di indurre l'ascoltatore all'introspezione invece che alla stasi, sa annettersi culture di orizzonti lontani, da quelli biblici a quelli contemporanei del jazz; ma in ciascuna di queste forme annesse al proprio disegno va alla ricerca delle strutture più profonde, e tra queste ultime sa scoprire relazioni e affinità insospettate che giustificano e rendono necessaria quell'annessione.

A un'opera di questo genere e al suo intenso richiamo alla profondità dedichiamo la rassegna dei concerti allestita da Settembre Musica e questo libro.

Torino, luglio 1994

*L'Assessore per le Risorse Culturali
e la Comunicazione*
Ugo Perone

Prefazione

Tra le correnti musicali contemporanee, quella che si suole denominare minimalista ha mostrato di possedere una rara vitalità; essa nacque infatti all'inizio degli anni Sessanta e, sia pure con sensibili modificazioni, dura ancor oggi attraverso l'opera di numerosi compositori. In un'epoca che crea e brucia con incalzante rapidità tendenze e modelli, la longevità del minimalismo non può non destare curiosità. Tentare di dare una risposta a questa curiosità sarebbe a mio avviso imprudente, poiché le ragioni andrebbero cercate su un terreno contiguo a quello della musica, ma molto più vasto, qual è quello della sociologia. C'è poi una ragione ancora più decisiva che induce a sospendere il giudizio e nasce dal fatto che gli orientamenti del pubblico in materia di musica contemporanea restano quanto mai incerti. Ci sono nell'aria numerose querelle che testimoniano una condizione acuta di crisi, ma la storia insegna che alle querelle bisogna lasciar seguire il proprio corso anche se quest'ultimo è non di rado disseminato di pettegolezzi e polemiche un po' meschine.

Steve Reich, il compositore americano al quale il festival Settembre Musica dedica quest'anno un ampio ritratto musicale e questo libro, rifiuta da molti anni la denominazione di compositore minimalista. Ci tiene a prendere le distanze da quella che gli pare un'etichetta piuttosto riduttiva, e ha perfettamente ragione, perché la sua musica ha saputo negli anni far propri tali e tanti contenuti da trascendere la formula che vale a caratterizzare i suoi esordi quasi trent'anni fa.

Senza addentrarmi nell'ingombrante terreno dei massimi sistemi, suggerirei di leggere il termine minimalismo secondo due accezioni: da un lato in quanto poetica di un preciso momento storico, dall'altro come precisa metodologia intellettuale fondata sulla chiarezza, sul controllo delle strutture che articolano in maniera anche complessa pochi elementi essenziali e oggettivi. Nell'opera di Steve Reich entrambe le accezioni sono presenti, ma di gran lunga prevalente e più fertile è la seconda, perché è proprio partendo da quei presupposti intellettuali che la sua opera ha potuto estendersi in profondità e in ampiezza accludendo di

volta in volta motivi e culture diverse.

Dell'acume intellettuale di Reich sono anche prova i numerosi scritti, certo tra i più chiari e penetranti nel vasto panorama delle testimonianze rese dai compositori contemporanei. Una parte di essi fu pubblicata per la prima volta nel 1974 negli Stati Uniti con il titolo *Writings about Music* e ripresa in forma un po' più ampia nella traduzione francese di Bérénice Reynaud comparsa nel 1981 presso l'editore Christian Bourgois. Da allora Reich ha continuato a scrivere, ed è con un certo orgoglio che in questo libro si presenta per la prima volta, nella bella traduzione italiana di Antonella Puca, la raccolta più ampia, e per ora più completa, di quegli importanti scritti.

Poiché gli scritti, raggruppati qui in tre sezioni, costituiscono l'ultima parte del volume, procedendo a ritroso incontriamo le conversazioni che nel gennaio di quest'anno ho avuto con Steve Reich e sua moglie Beryl Korot nella loro casa di New York. Reich non aveva mai rilasciato interviste della durata di una settimana ma, anche se alla mia richiesta rimase un po' sorpreso, ebbe ugualmente la gentilezza di acconsentire. Quelle trascorse nel suo studio, ingombro fino alla saturazione di carte, nastri, magnetofoni, tastiere e computer, sono state ore bellissime, in cui ho avuto la possibilità di esplorare in profondità l'orizzonte di un artista dotato di una lucidità e una stringatezza intellettuale delle più rare. Trascritte e tradotte in italiano le conversazioni dovrebbero costituire un ritratto quanto mai efficace del personaggio, che ricostruisce passo dopo passo le vicende della sua vita.

Il libro si apre con un saggio che ho voluto intitolare semplicemente *La svolta americana*. Sono persuaso che la varietà di tendenze che convivono da alcuni decenni nella vita musicale americana sia quasi proporzionale alla vastità del territorio degli Stati Uniti; da quella varietà ho voluto quindi estrarre la tendenza più radicale perché è quella che maggiormente ha influenzato anche la musica contemporanea europea. Questa tendenza ha in John Cage il suo grande punto di riferimento, ma è una tendenza della quale la musica è soltanto uno degli aspetti. Ripercorrere la storia del formarsi di quel pensiero con tutte le sue numerose articolazioni mi sembrava indispensabile per arrivare a definire il contesto nel quale nasce e si sviluppa la tendenza minimalista. Si trattava, come è facile immaginare, di un percorso sconfinato all'interno del quale ho privilegiato la linea musicale e un luogo geografico, la città di New York, che è stata per alcuni indimenticabili anni uno dei centri culturali più attivi e stimolanti del mondo. Molti degli argomenti che ho trattato potranno essere approfonditi con studi e documentazioni ulteriori, ma qui mi premeva mettere l'accento su una certezza ormai acquisita, ovvero sul fatto che la vita musicale americana ha saputo intrecciare proprio in quegli anni con la realtà musicale dell'Europa un dialogo quanto mai serrato e fertile che dura tutt'ora. Già alla fine degli anni Cinquanta la musica italiana seppe intelligentemente aprirsi alle suggestioni prove-

nienti dall'America di Cage, e negli anni successivi compositori come Morton Feldman e Earle Brown in Italia divennero di casa, senza dimenticare poi che il giovane Steve Reich andò, nel 1961, a studiare al Mills College con Luciano Berio.

L'attenzione rivolta in questo libro all'opera di Steve Reich e al terreno culturale sul quale la sua musica ha potuto crescere e svilupparsi costituiscono dunque anche un invito a ripensare e a meglio conoscere l'eredità culturale di quegli anni che, con gradi diversi di consapevolezza, vive ormai in ciascuno di noi.

Torino, giugno 1994

Enzo Restagno

Nota del traduttore

Per rispettare il flusso della prosa di Reich, che si avvicina alla lingua parlata nel ritmo e nell'uso frequente di espressioni idiomatiche, ho mantenuto invariati, nella traduzione italiana dei suoi scritti, alcuni termini tecnici inglesi di uso corrente nella nostra lingua (per es. *loop* = anello di nastro; *feedback*; ecc.).

Per la terminologia dei saggi in cui vengono affrontati aspetti della cultura ebraica ho fatto riferimento alla prefazione e al testo del *Machazor di rito italiano* nella traduzione di Menachem Emanuele Artom (presentazione di Elio Toaff; Roma, Carucci editore 1990). Le citazioni dai Salmi si basano sulla traduzione inglese dall'ebraico riportata da Reich e la grafia dei termini ebraici segue l'originale.

Per i *Writings about Music* (e per alcuni saggi successivi), ho consultato anche l'edizione francese a cura di Bérénice Reynaud (*Steve Reich: Ecrits et Entretiens sur la Musique*, Parigi, Bourgois 1981) e la traduzione in italiano (inedita) di Fulvio Caldini, che Reich mi ha messo a disposizione.

Ho potuto discutere di alcuni passaggi della traduzione con Reich stesso, che mi ha dato informazioni e indicazioni.

Stanley Boorman è stato presente nel mio lavoro con critiche e suggerimenti.

Antonella Puca
New York University

Nota dell'editore

La realtà americana

L'editore ringrazia le case editrici Boosey & Hawkes, Universal Editions, New York University Press, Christian Bourgois, Elektra-Nonesuch, ECM Records, e inoltre la «Contemporary Music Review», il «New York Times», la «Revue de Analyse Musicale» e «Perspectives of New Music», per i cui tipi parte dei testi presenti nel volume erano apparsi in lingua originale o in traduzione francese.

Un ringraziamento particolare va alla Boosey & Hawkes e a Renzo Pognant per la collaborazione prestata alla redazione del catalogo e della selezione discografica.

Immerso in una vita, con un giovanotto di 23 anni di nome Robert Rauschenberg dal quale *|||* dichiarò di aver imparato a guardare e apprezzare il quotidiano *|||* gli occhi affranto, molta compassione per le persone che considerano oggetti come i barattoli di marmellata, gli specchi o le bottiglie di Coca-cola orrendi: essi «vanno ogni giorno circondati da oggetti del genere che devono renderli infelici».

Impegnato a guardare il mondo con occhi diversi era per Cage un autentica vocazione, e proprio lo sguardo acuto dei pittori gli era venuto in aiuto molto presto. Già nel 1939, a Scuola, aveva ricevuto da Mark Tobey un primo insegnamento:

«Dovevo fare una predica di 35 minuti per rispondere al ristorante giapponese dove lavoravo: non sapevo di mangiare, ma la predica durò qualche ora perché Tobey è furbo e capisce i miei pensieri, i miei dubbi, i miei sogni della realtà circostante. Il suo sguardo riusciva a trasformare in opere d'arte quelle cose alle quali non prestavo normalmente alcuna attenzione. Tobey, che possedeva uno straordinario senso della presenza delle cose, ogni dettaglio della vita. Fu la prima volta che qualcuno mi insegnò a guardare senza pregiudizi, e non limitarmi a quello che vedevo con gli occhi, già condizionato in anticipo».

Nel 1952 a Black Mountain Cage e i suoi amici cominciarono con lo strutturare lo spazio a loro disposizione, una sala di forma quadrata, disegnando sul pavimento tre triangoli i cui spazi convergono al centro.

Enzo Restagno

La svolta americana

Nel 1952 John Cage, Merce Cunningham, David Tudor e Robert Rauschenberg partirono da New York alla volta del Black Mountain College nel North Carolina, dove erano stati invitati da Lou Harrison, che da qualche tempo era diventato direttore del locale dipartimento musicale. C'era stato un simpatico precedente quattro anni prima, allorché Cage e Cunningham erano approdati a Black Mountain, durante un giro di conferenze attraverso vari college americani. Lì i due avevano dato vita, attraverso conferenze e concerti, a un Festival Satie che aveva suscitato molto entusiasmo, e la cosa più bella era stata l'incontro, subito trasformatosi in amicizia, con un giovanotto di 23 anni di nome Robert Rauschenberg dal quale Cage dichiarò di aver imparato a guardare e apprezzare il quotidiano con altri occhi: «Provo molta compassione per le persone che considerano oggetti come i barattoli di minestra, gli specchi o le bottiglie di Coca-cola orrendi; esse sono ogni giorno circondate da oggetti del genere che devono renderli infelici».

Imparare a guardarsi intorno con occhi diversi era per Cage un'autentica vocazione, e proprio lo sguardo acuto dei pittori gli era venuto in aiuto molto presto. Già nel 1939, a Seattle, aveva ricevuto da Mark Tobey un primo insegnamento:

Dovevamo fare una passeggiata di 45 minuti per raggiungere il ristorante giapponese dove avevamo deciso di mangiare, ma la passeggiata durò qualche ora perché Tobey si fermava a osservare minuscoli e incredibili dettagli della realtà circostante. Il suo sguardo riusciva a trasformare in opere d'arte quelle cose alle quali non prestiamo normalmente alcuna attenzione. Per lui, che possedeva uno straordinario senso della presenza delle cose, ogni dettaglio diventava vivo. Fu la prima volta che qualcuno mi insegnò a guardare senza pregiudizi, a non confrontare quello che vedevo con qualcosa già conosciuto in precedenza.

Nel 1952 a Black Mountain Cage e i suoi amici cominciarono con lo strutturare lo spazio a loro disposizione, una sala di forma quadrata, disegnando sul pavimento tre triangoli i cui apici convergevano al centro

Duchamp che negli anni Venti sarebbe diventato una specie di ambasciatore culturale fra i due continenti. Una riflessione implacabile sul linguaggio aveva portato Duchamp a sovvertire le categorie logiche: «Le parole sono assolutamente pestifere, quando si tratta di farsi capire. Non si può esprimere niente con le parole, perché il linguaggio è una forma imperfetta di comunicazione. Se uno vuole farsi capire deve creare parole comprensibili per il suo interlocutore». Un buon sistema per far saltare le categorie e schiudere diverse catene di significati era quello dei giochi di parole, e l'applicazione estetica di questo principio si tradusse immediatamente nella poetica del Ready Made: nel 1913 Duchamp propose la sua *Ruota di bicicletta con la forcina avvitata su uno sgabello da cucina*, nel 1914 il famoso *Scolabottiglie* e nel 1917 il *Trabocchetto*, ovvero l'attaccapanni inchiodato al pavimento. E non si dovrebbe dimenticare che già nel 1913 Duchamp aveva proposto con l'*Erratum Musicale* il primo brano realizzato con le procedure del caso. Aveva infatti applicato alle note la procedura suggerita da Lewis Carroll per scrivere una poesia: «Dapprima scrivi un periodo, poi lo tagli a pezzetti, poi mescoli i pezzi e li tiri fuori proprio come capitano: l'ordine delle frasi non fa nessuna differenza».

Tra le conseguenze implicate nella poetica del Ready Made ce n'erano due destinate a un rigoglioso sviluppo nella futura musica radicale di Cage e di tanti altri compositori americani: 1) un oggetto comune può essere innalzato al livello di opera d'arte (la ruota di bicicletta o lo scolabottiglie); 2) è abolita la distinzione tra arte e vita. Su questi temi, specialmente su quello dell'abolizione della distinzione fra arte e vita, esiste una lunga tradizione di pensiero utopistico che si dipana da Novalis attraverso Marx, Trotzky e i surrealisti, poiché in essi sono in gioco l'idea di libertà, di un uomo migliore in una società migliore. André Breton sosteneva infatti che «la distinzione tra arte e vita, ritenuta necessaria per tanto tempo, verrà contestata e alla fine cancellata del tutto». C'è dunque alla base dell'operare di Duchamp, di Cage, dei surrealisti, del gruppo Fluxus e di tanti altri artisti, un'idea antica di artisticità i cui precedenti si possono rintracciare addirittura nella filosofia greca. Plotino affermava: «Tutto quello che esiste - l'universo dico - è bello»; idea che verrà ripresa da Novalis e dai poeti romantici che forniranno il fondamento neppure troppo recondito del Surrealismo. L'idea su cui poggia una delle poetiche più rivoluzionarie ha dunque una radice antica e fondamentalmente ottimista!

Spigolando tra i pensieri di Duchamp ci si imbatte in un florilegio di affermazioni che paiono prefigurare i lineamenti delle estetiche future più radicali:

Non si dovrebbe permettere ai morti di essere tanto più forti dei vivi. Dobbiamo imparare a dimenticare il passato, vivere la nostra vita nel nostro tempo. I miei metodi cambiano costantemente. Il mio lavoro più recente è assolutamente diverso da quanto lo ha preceduto.

Il pericolo è quello di lasciarsi invischiare da una forma di gusto[...]. È la ripetizione della stessa cosa per tutto il tempo necessario a farla diventare gusto[...]. Buono o cattivo non importa perché è sempre buono per uno e cattivo per un altro.

Mi sono sforzato di contraddirmi per non dovermi conformare nemmeno al mio stesso gusto.

Se ne deduce che abolendo le polarità sulle quali si regge il giudizio razionale, si può arrivare all'abolizione del giudizio estetico e può nascere quella che Duchamp definiva «bellezza dell'indifferenza». Questa sua definizione viene a convergere con alcune linee di pensiero in cui riconosciamo Wittgenstein e la filosofia Zen, ovvero quegli stessi modelli che conosceranno una vasta diffusione nella cultura americana degli anni Cinquanta.

Quello della migrazione delle avanguardie resta tuttavia un problema di enorme complessità, poiché nell'approdare in America le ideologie progressiste subiscono un inevitabile processo di strumentalizzazione. Negli anni Trenta, in seguito all'avvento delle dittature, le avanguardie europee, per lo più molto politicizzate, emigrarono in America; accogliere i profughi della cultura e dell'arte poteva anche essere un'occasione di propaganda e la democrazia statunitense non si sarebbe lasciata sfuggire l'opportunità di autocelebrare la propria generosa lungimiranza, badando, si capisce, a tenere sotto controllo le punte ideologiche più acuminate. Fu così che a New York si organizzarono nel 1936 due grandi mostre dedicate l'una al Cubismo e all'arte astratta e l'altra alla Fantastic Art, al Dada e al Surrealismo, nelle quali l'avanguardia europea veniva presentata come una vittima dell'oppressione politica salvata dall'illuminata democrazia degli Stati Uniti.

Nel 1937 Walter Gropius e László Moholy-Nagy rifondarono a Chicago il Bauhaus, inaugurando una fruttuosa sintesi tra i loro principi stilistici e l'architettura nordamericana, ma fu negli anni della guerra che New York divenne un prodigioso centro di raccolta di energie intellettuali. I vecchi edifici male in arnese della Downtown accoglievano artisti e intellettuali che talvolta si sfioravano ignari l'uno dell'altro, come testimonia Lévi-Strauss rievocando il suo arrivo a New York nel 1941: « Solo due o tre anni fa sono venuto a sapere che Claude Shannon abitava anche lui nella mia stessa casa ma al piano di sopra. Così a qualche metro di distanza lui creava la cibernetica e io scrivevo *Les structures élémentaires de la parenté* ».

Nel 1942, l'anno in cui Cage lo aveva incontrato in casa di Peggy Guggenheim, André Breton stava organizzando a New York l'Exposition Internationale du Surréalisme. Non sapeva l'inglese, il fondatore del Surrealismo, ma ciononostante era capace di irradiare una suggestione enorme. In quello stesso anno, con Marcel Duchamp, Max Ernst e David Hare, fonda la rivista «VVV» nel cui primo numero pubblica i *Prologomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non*. È così che la «scrittura automatica» e l'«automatismo psichico», i due concetti cardini

ne della poetica surrealista, si infiltrano nell'arte americana degli anni Quaranta creando i presupposti per il passaggio dal Surrealismo alla Beat Generation.

Nel nomadismo intellettuale di Cage si schiude in quegli anni una differente zona di riflessione propiziata dagli incontri con Gita Sarabhai, una studiosa indiana recatasi in America per studiare l'influenza esercitata dalla musica occidentale su quella del suo paese. Gita e Cage decidono di darsi lezioni a vicenda: lui la inizierà alla musica contemporanea e lei a quella indiana. Si vedono quasi ogni giorno e da quegli incontri, ai quali partecipa spesso anche Lou Harrison, si possono stralciare un paio di frasi dalle quali balena il senso di una rivelazione. «Scopo della musica è purificare e rasserenare la mente; in questo modo essa si apre agli influssi divini», dice la signora indiana, e il musicista americano commenta: «Rimasi terribilmente colpito. Decisi all'istante che quello era il vero scopo della musica».

L'espressività soggettiva dell'arte occidentale ne riceve un durissimo colpo, e Cage prosegue sulla via intravista leggendo le opere di Meister Eckhardt e i gospel di Sri Ramakrishna, ascoltando le conferenze di Ananda Coomaraswamy sulla cultura indiana; inoltre compone le *Sonatas and Interludes* per pianoforte preparato, il balletto per orchestra *The Seasons*, che è la sua interpretazione in chiave orientale del ciclo delle stagioni e, nel 1949, un quartetto per archi in cui all'idea indiana delle stagioni viene collegata la personalità dei suoi amici, presentandoci una sequenza di quattro movimenti del tipo:

Primavera - David Tudor, Creazione

Estate - Jaspers Johns, Preservazione

Autunno - Merce Cunningham, Distruzione

Inverno - Robert Rauschenberg, Riposo

Nello stesso anno, con una borsa di studio di mille dollari del National Institut of Arts and Letters, Cage parte per Parigi. Lo scopo è quello di studiare più a fondo l'opera di Satie, alla quale aveva dedicato l'anno prima il festival di Black Mountain, ed Henri Sauguet gli farà conoscere l'interminabile happening di *Vexations*. Virgil Thompson gli aveva consigliato di prendere contatto con Pierre Boulez che lo introdurrà nelle avanguardie musicali parigine facendogli conoscere Pierre Schaeffer e Olivier Messiaen. Furono momenti di grande entusiasmo, culminati nella rivelazione reciproca delle *Sonatas and Interludes* e della *Seconda Sonata* per pianoforte.

Appena tornato a New York, Cage ha una sera la possibilità di andare ad ascoltare alla New York Philharmonic la *Sinfonia op. 21* di Anton Webern. L'impressione è così intensa che per non sciuparla Cage decide di uscire dalla sala per evitare il Rachmaninov che occupava la seconda parte del programma. Nel foyer incontra un uomo dall'aspetto massiccio che è uscito per la stessa ragione: l'arte magica di Webern propizia un'amicizia istantanea con l'omone che si chiama Morton Feldman. Al

nuovo amico Cage mostra la *Sonata* di Boulez e i due convengono che bisogna assolutamente provvedere alla prima esecuzione americana. Feldman gli parla di un suo amico poco più che ventenne, un pianista straordinario che potrebbe eseguire magnificamente la difficilissima *Sonata*, e così David Tudor ne darà la prima americana ed entrerà a far parte del sodalizio, perché l'amicizia con Cage significa spartire in ugual misura avventure intellettuali ed esistenziali.

Malgrado il suo superattivismo Cage continua a essere poverissimo, ma la bohème newyorkese di quegli anni possiede un fascino straordinario. Il musicista abita in un modestissimo appartamento della Downtown decorato dai vari pittori amici, e questo diventa sede di piccoli concerti, un cenacolo quanto mai alla moda dove «Harper's Bazar» e «Vogue» mandano le loro fotomodelle per realizzare dei servizi fotografici che cominciano a stuzzicare i lettori più snob della Uptown. Si organizzano dei «Party Pieces» in cui Henry Cowell, Virgil Thompson e Cage scrivono a turno dei pezzi cominciando là dove l'altro si è appena interrotto. Si tratta di una riproposizione in chiave musicale dei testi automatici e collettivi creati a Parigi da Breton e dai poeti surrealisti della prima ora, e a siglare quel clima di gioioso fervore sarà sufficiente citare un messaggio inviato all'amico Boulez: «We all wish either that you were here in New York or we were all with you in Paris. It would be a marvelous life».

La capacità di Cage di fare proseliti fra i talenti più acuti e promettenti sembra non avere limiti. Nel 1950 lui e Cunningham si trovano a Denver, dove conoscono una danzatrice giovane e intelligente di nome Carolyn Rice e suo marito, l'ingegner Earle Brown, in quel momento tutto preso dallo studio di Alexander Calder e di Jackson Pollock. Brown è anche un buon jazzista, appassionato studioso della dodecafonia e delle teorie di Joseph Schillinger. Cage e Cunningham invitano la giovane coppia a New York per lavorare e vivere insieme. A questo punto - siamo tornati alla famosa spedizione al Black Mountain College - si è formato intorno a Cage un sodalizio che comprende Cunningham, Morton Feldman, David Tudor, Carolyn e Earle Brown, Christian Wolff e Robert Rauschenberg.

Abbiamo presentato tutti gli amici di Cage a eccezione di Christian Wolff, che del gruppo era il più giovane. Nel 1951 Cage aveva accettato come allievo questo ragazzo di 16 anni, figlio di un tedesco trasferitosi prima della guerra negli Stati Uniti, dove aveva fondato la casa editrice Pantheon Press. Di tanto in tanto Christian portava al maestro un libro in omaggio; fu così che un giorno gli offrì la traduzione inglese degli *I-Ching* (gli oracoli cinesi di uso pratico). Il libro capitava al momento giusto; per sviluppare le sue riflessioni sulla civiltà dell'Oriente, proprio allora Cage aveva cominciato a seguire le lezioni di Suzuki alla Columbia University. La storia dei componimenti realizzati seguendo le procedure aleatorie dell'*I-Ching* (non si dimentichi però l'esempio che tanti anni

prima Duchamp aveva fatto uscire dal cappello di Lewis Carroll) è troppo nota per tornare a raccontarla qui. Ci limiteremo a prendere atto di alcuni aforismi attraverso i quali Cage manifesta nel 1951 gli orientamenti della sua poetica:

Non c'è alcun significato interiore nel mio lavoro.

È quanto mai arduo conferire a un singolo suono qualsiasi significato.

Non ho nulla da dire e lo dichiaro. Questa è la poetica di cui sento il bisogno.

E con un tono più pacato ed esplicito:

La funzione dell'arte nel tempo presente è quella di salvaguardarci da tutte le minimizzazioni logiche che siamo tentati di applicare in ogni istante al flusso degli eventi; di avvicinarci a quel processo in cui consiste il mondo in cui viviamo.

C'è in queste parole l'eco ben chiara dell'istanza antilogica del Surrealismo e l'idea dell'esistenza come processo dinamico, ma si può cogliere anche una sfumatura positiva che scaturisce da quella visione Zen del mondo che stava per colorare spazi sempre più vasti della società americana.

Tre pittori e due musicisti

Mark Tobey e Robert Rauschenberg avevano insegnato a Cage come osservare la realtà con occhi diversi, e da quel sodalizio era nata una compenetrazione tra le arti mai realizzata in precedenza. In passato la musica e la pittura si erano sfiorate, si erano influenzate a vicenda, ma avevano proseguito ciascuna per la sua strada. Per la prima volta nell'America di Cage e di Rauschenberg la musica e la pittura potevano incontrarsi su un terreno che non fosse quello delle ingannevoli analogie, poiché l'atteggiamento radicale finiva con il rimuovere d'un sol colpo l'idea di artisticità legata alle tecniche e alle poetiche. Il terreno dell'incontro è quello dell'artisticità del mondo e compito dell'uomo è scoprire questa artisticità grazie non solo a uno sguardo fattosi più acuto, ma soprattutto a una condizione spirituale più limpida e rasserenata. Fu così che Cage, Cunningham, Rauschenberg e Jaspers Johns divennero un quartetto di amici inseparabili, il cui luogo di incontro era spesso il Bar Sanremo del Village.

Lo stesso destino di Cage - imparare a meglio osservare per meglio cogliere il destino del suono - sarebbe toccato anche a Morton Feldman e a Earle Brown, che nella definizione dei loro progetti musicali partirono dalla considerazione dell'opera di Jackson Pollock e Willem De Koonig (Feldman), di Alexander Calder e ancora di Pollock (Brown). L'indispensabile azione propedeutica a qualsiasi operazione sulla realtà sonora consisteva nel raggiungere una condizione mentale libera e serena e lo stesso Feldman lo dichiarò in maniera esemplare:

Trovo che l'unico modo in cui posso lavorare oggi è quello di non pensare al presente ma soltanto al passato, a quel passato della mia vita in cui lavoravo senza essere consapevole delle ramificazioni delle mie azioni nel mondo. Non voglio dare, attraverso queste analogie religiose, l'impressione di pensare che mi credevo una specie di divinità. C'era però una divinità nella mia vita e questa era il suono. Qualsiasi altra cosa, qualsiasi realizzazione e qualsiasi processo veniva dopo questo fatto. Naturalmente quello che capita nel mondo quando la vostra opera raggiunge una certa notorietà è di doverla giustificare. Dovete farlo molto razionalmente e anche la più banale spiegazione di tipo razionale è bene accettata dalle persone che dovrebbero saperne di più.

In questa dimensione spirituale ignara delle ramificazioni delle proprie azioni nel mondo Feldman concentra la sua attenzione sulle virtualità della divinità del suono. Avrebbe voluto usare il suono nello stesso modo in cui i pittori astratti usavano il colore, perché così i suoni avrebbero creato le loro forme indipendentemente dal pensiero e dall'emozione. Per facilitare - si sarebbe tentati di dire invocare - l'apparizione del suono in tutta la sua magica e inesauribile ricchezza Feldman ricorre a due procedure: il silenzio, come i sublimi esempi di Anton Webern avevano dimostrato, avrebbe dovuto diventare lo scenario misterioso di queste apparizioni e le dinamiche avrebbero dovuto far vivere e palpitare i suoni in maniera lieve e sfiorante. Si doveva però anche far vivere quelle creature sonore di una vita autonoma, ignara di qualsiasi emozione soggettiva e per meglio raggiungere questo obiettivo Feldman inventò quei grafismi che avrebbero potuto consentire una estrinsecazione del suono non vincolata dalle retoriche compositive. Nacquero così, fra il 1950 e il 1951, le cinque *Projections* per vari organici cameristici in cui, oltre alle durate e alle dinamiche (sempre molto lievi), l'autore si limitava a indicare soltanto i registri (grave, medio, acuto) entro i quali gli esecutori potevano scegliere liberamente le altezze dei suoni. L'invito che Feldman rivolge agli esecutori non ha nulla a che vedere né con l'anarchia né con la casualità, si traduce piuttosto in una elevata forma di compartecipazione alla realizzazione di un evento sonoro caratterizzato da un aspetto dinamico. Un componimento come *Piece for Four Pianos* del 1957 illustra egregiamente questo tipo di partecipazione. I quattro pianisti hanno a disposizione un'unica parte fatta soltanto di delicati accordi definiti significativamente "chordal weights", e cominciano a leggere insieme la stessa parte per procedere poi secondo durate e velocità scelte individualmente da ciascuno nell'ambito di un tempo globale concordato. Il risultato verrà così a configurarsi, secondo Feldman, «come una serie di riverberazioni promananti da un'identica fonte sonora». Possiamo assistere in questo brano alla prima manifestazione di quel "people process" in cui la plasticità e varietà dell'immagine sonora sono garantite dall'intervento umano dell'interprete. In un ambito più complesso la stessa procedura si trasferirà nel 1961 nell'orchestra di *Out of "Last Pieces"*, dove trentotto unità sonore possono essere messe insieme in qualsiasi combinazione, sequenza o giustapposizione secondo le indicazioni del

direttore. Al prediletto pittore De Koonig Feldman dedicherà, nel 1963, un componimento per corno, percussioni, pianoforte, violino e violoncello in cui ogni strumento tiene un suono sempre piano e con modalità di attacco quasi impercettibili; quando il suono sta per svanire subentra un altro strumento e così via, sempre giocando sull'impercettibilità dell'attacco e sulla creatività del suono.

I "people process" di Feldman e i vari procedimenti grafici delle *Projections* implicano anche il presupposto che i suoni trovino una loro libera e dinamica collocazione nello spazio, definendo di volta in volta nuovi rapporti e nuove figure. La stessa intuizione Earle Brown la trae dalla considerazione dei "mobiles" di Alexander Calder:

Fui colpito dall'idea di fare sì che due o più oggetti trovassero la loro relazione nello spazio. La principale caratteristica di questo nuovo approccio fu quella dell'organizzazione di movimenti contrastanti e di relazioni di forma che cambiano nello spazio. Mi sembrò che fosse possibile realizzare un'analoga mobilità di suoni-oggetto nel tempo.

Anche indagando nelle opere di Jackson Pollock Earle Brown riuscì a scoprire un certo numero di chance in sintonia con i suoi progetti:

L'aspetto libero e dinamico dell'opera di Pollock, le implicazioni artistiche e filosofiche in essa contenute e il modo di realizzarle mi sembravano giusti e inevitabili. In un certo senso essa assomigliava a quello che io avrei voluto ascoltare e mi sembrava che esistesse in quell'opera, capace di generare materiali e strutture pur basandosi su una tecnica segna quanto mai spontanea, una relazione con il potenziale compositivo oggettivo della tecnica dodecafonica nonché con le concezioni matematiche di Schillinger.

È proprio dalla volontà di inserire nella sua opera alcuni elementi dell'arte di Calder e di Pollock che Earle Brown fu indotto a sviluppare il concetto di "forme aperte" nelle quali il direttore o gli esecutori potevano eseguire le pagine di una composizione nell'ordine che desideravano. A sollecitare la partecipazione degli interpreti Brown provvede mettendo a punto due tipologie grafiche. La *time-notation* è quella in cui vengono precisate altezze, durate e intensità, ma l'esecutore ha la possibilità di esercitare le sue *time-sense perceptions* sulle relazioni scritte in partitura, mentre con la *graphic notation* si cerca di suggerire attraverso immagini la relazione che intercorre tra le azioni sonore e quelle che i musicisti possono compiere.

Con *Folio*, una serie di sei componimenti realizzati tra il 1952 e il 1953, Earle Brown ci pone di fronte alla realizzazione pratica dei suoi progetti grafici. In *December 1952*, uno dei sei brani, composto soltanto di linee verticali e orizzontali disposte secondo vari spessori e densità sulla pagina, l'autore ci informa che «la composizione può essere eseguita in ogni direzione a partire da qualsiasi punto entro uno spazio definito e con qualsiasi durata. Si può partire da ciascuna delle quattro posizioni

rotazionali ed eseguire in qualsiasi successione». Con *Available Forms I* Brown proponeva, nel 1961, una partitura formata da cinque eventi musicali la cui scelta e successione veniva affidata al direttore. Il successo di questo brano, commissionato dalla città di Darmstadt ed eseguito in tutta Europa e negli Stati Uniti, fu notevolissimo. Earle Brown con le sue idee diventò un personaggio alla moda e le commissioni divennero numerose. Anche la RAI di Roma si dimostrò sollecita e da una sua commissione nacquero le *Available Forms II* per una grande orchestra di novantotto strumenti e due direttori, che furono eseguite anche alla Biennale di Venezia e nel 1964 a New York con la direzione di Bernstein.

Come si è visto, all'origine di questi lavori c'era l'idea di Calder degli oggetti mobili che andavano in cerca della loro relazione nello spazio e l'idea veniva tradotta in musica («Mi sembrò che fosse possibile realizzare un'analogia mobilità di suoni-oggetto nel tempo») attraverso la sollecitazione grafica oppure quella gestuale del direttore. Forse era possibile procedere oltre arrivando a una reale identificazione e non fermandosi a un'analogia. Brown ci pensò seriamente quando Diego Masson gli diede una commissione per il suo quartetto di percussioni. Il "mobile" e il direttore d'orchestra potevano coincidere e così prese l'avvio nel 1963 il progetto di un brano che avrebbe dovuto intitolarsi *Calder Piece*. La realizzazione si ebbe solo nel 1967, e il nuovo titolo, *Chef d'orchestre! Calder Piece*, metteva maggiormente in evidenza l'identificazione alla quale mirava Earle Brown. I quattro percussionisti con il loro vasto apparato di strumenti avevano di fronte una partitura sulla quale erano accuratamente notati ritmi, altezze e durate e dovevano disporsi in modo da circondare il "mobile-direttore"; di lì, dal direttore e dagli strumenti disposti come un "mobile", dovevano partire gli impulsi per l'esecuzione. I percussionisti dovevano infatti eseguire quelle sezioni della loro partitura corrispondenti alle configurazioni che il "mobile" veniva via via assumendo. Ne derivava che ogni esecuzione veniva a essere di volta in volta una vicenda sonora diversa.

«Letting sounds be themselves» aveva detto Cage; il suono come "divinità" secondo Feldman; i "suoni-oggetto" in cerca di mobili relazioni nel tempo secondo Earle Brown. In ogni caso il suono, qualsiasi suono, possiede una sicura positività che va protetta dalle retoriche compositive. La scoperta della positività del suono schiude un orizzonte incontaminato e fantastico la cui apparizione viene annunciata da Feldman con sincero entusiasmo:

Chiunque bazzicasse con i pittori nei primi anni Cinquanta si rendeva conto che costoro avevano cominciato a esplorare la loro sensibilità e il loro linguaggio plastico con quella completa indipendenza da ogni altra arte, quella completa sicurezza interiore che nasce dal lavorare con quello che a loro era sconosciuto. Era un fantastico raggiungimento estetico e sentivo che John Cage, Earle Brown, Christian Wolff e io eravamo completamente immersi in quello spirito.

Lo Zen e la positività del suono

Lanciando uno sguardo retrospettivo al decennio appena trascorso Cage dichiarava nel 1961: «Senza il mio coinvolgimento con lo Zen dubito che avrei fatto quello che ho fatto». Se si pensa all'atmosfera creata all'inizio degli anni Cinquanta in America dal senatore Joseph McCarthy non è difficile comprendere perché il mondo fosse diventato particolarmente ostile alle minoranze, ma non poteva sfuggire a quelle stesse minoranze che l'ipotesi di mutamenti radicali della scena politica non aveva negli Stati Uniti alcuna attendibilità. Ci furono forme di protesta di ogni genere, che tuttavia si manifestarono in una dimensione prevalentemente individuale, facendo in pochi anni degli intellettuali americani i più formidabili cultori dell'utopia che mai si fossero visti.

Se l'idea di una rivoluzione capace di cambiare la società non era concretamente perseguibile, il disagio e la protesta finirono con il generare a livello individuale un'implosione di violenza inaudita. Ecco perché nell'arte americana si ravvisa già a partire dagli anni Quaranta un radicalismo ben più netto di quello presente nell'arte europea, e capace, da allora in poi, di influenzare durevolmente la civiltà del nostro continente ribaltando il rapporto che nelle cose della vita e dell'arte aveva fino allora legato i due mondi. Superiorità economica, tecnologica e militare hanno svolto un ruolo che qui non si vuole certo negare, ma sono proprio quel radicalismo, quella protesta e quelle utopie nate sul filo dei primi anni Cinquanta che hanno esercitato sul mondo intero un'enorme seduzione. E ora, allo scoccare del mezzo secolo dalla nascita della Beat Generation, ci si avvede che quella formatasi allora fu un'onda enorme ancor oggi presente, sia pure con diversi gradi di consapevolezza, nella coscienza di ognuno.

Tra le conseguenze più vistose di quell'ostilità che negli anni del maccartismo colpiva le minoranze, ci fu un revival spiritualistico fondato sulle religioni dell'Oriente poiché, a differenza di quella cristiana, la spiritualità orientale punta, attraverso le pratiche yoga, a una condizione in cui l'Io sia dissolto. Ci si voleva liberare dai condizionamenti della "american way of life" per riavvicinarsi a quello "stato naturale" che aveva radici profonde nel paesaggio dell'America e nelle antiche tradizioni del pensiero trascendentalista. Fu così che venne configurandosi la teoria del "decondizionamento" o, per dirla con Gregory Corso, della "disaffiliazione". Fu Gary Snyder a illustrare la connessione tra pensiero buddhista e problematica americana del "decondizionamento". Il condizionamento fisico dell'uomo e la somma delle sue abitudini formano, secondo il buddhismo, il karma; la dissoluzione del karma porta alla soppressione dell'antinomia soggetto-oggetto e quindi a una condizione in cui l'uomo può identificarsi con l'universo. Non era difficile scorgere in quella teoria buddhista uno schema di pensiero che poteva essere trascritto nei termini della realtà sociale americana, e Snyder lo fece con un tono polemico acceso che rifletteva il clima della guerra fredda:

Le politiche nazionali del mondo moderno esistono solo fomentando deliberatamente brama e paura [...]. L'America moderna è diventata economicamente dipendente da un sistema fantastico che stimola l'avidità che non può essere soddisfatta, il desiderio sessuale che non può essere saziato, e l'odio che non ha altro sbocco che contro se stessi e le persone che uno dovrebbe amare.

Nel decalogo composto a Calcutta e a Benares con i poeti indiani clandestini, Allen Ginsberg affermava: «Mai imitare Aristotele [...]. Sciogliere un furore creativo al fine di disfare il mondo artificiale e ricominciare dal caos [...]». Furore creativo e caos dai quali erano nati i versi incandescenti di *Howl*, quel terrore apocalittico che aveva dettato a Gregory Corso nel 1958 un lungo poema graficamente modellato come un fungo atomico e dedicato alla Bomba, definita «incalzatrice della storia / freno del tempo», il tentativo di allargare l'orizzonte della coscienza con l'uso dei «funghi sacri», le liturgie con l'LSD celebrate da Timothy Leary, gli «Acid Tests» inventati da Ken Kesey con le musiche dei Grateful Dead, le luci stroboscopiche, i televisori a circuito chiuso e i colori fluorescenti, i *Jail Poems* scritti da Ed Sanders in prigione sulle cartine delle sigarette, il jazz «contemplato dalle cime delle città», i fantasmi prediletti di Walt Whitman e Hart Crane, il nume tutelare di William Carlos Williams, Jack Kerouac, «Nuovo Buddha della prosa americana», William Burroughs «autore con *The Naked Lunch* di un romanzo sconfinato che farà perdere la testa a tutti», tutti quei «libri pubblicati nel cielo»...

Al centro dell'immenso poema dell'America Beat, erede di tutte le utopie, se ne sta quell'aspirazione alla pace interiore della mente, a quel distacco da se stessi che ci permette di identificarci completamente con l'ambiente circostante. Morton Feldman, che per altro sottolineava la sua estraneità a qualunque forma di cultura orientale, parlava di un modo di lavorare «senza essere consapevole delle ramificazioni delle proprie azioni nel mondo», ovvero di una condizione in cui non sussiste alcuna separazione tra il soggetto e l'oggetto, e alcuni anni dopo Robert Pirsig nel suo *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta* gli farà eco affermando: «A noi tutti sono capitati momenti così, facendo cose che avevamo davvero voglia di fare, perché di uno che fa così si dice che è coinvolto nel suo lavoro e ciò che produce questo coinvolgimento è, sul filo della coscienza, l'assenza di ogni percezione di separazione tra soggetto e oggetto».

Dopo aver composto *Fontana Mix*, Cage si trovò a osservare: «Adesso vado a un cocktail party e non sento più rumori ma musica»; gli *small sounds*, ovvero quei piccoli suoni destinati a restare impercettibili, erano diventati i protagonisti di quel lavoro per nastro magnetico cui era toccato nel 1958 il titolo di *Fontana Mix*. La cenere che cade in un portacenere, l'atto di mettere e togliere gli occhiali, la deglutizione, lo strofinio di fili metallici e microfoni sulle corde di un pianoforte, questi suoni, opportunamente amplificati, componevano *Fontana Mix* e restituivano all'attenzione degli ascoltatori gli inafferrabili *small sounds*. Ne valeva la pena?

Cage non aveva dubbi e affermava con profonda convinzione: «L'uso della musica quotidiana mi ha reso consapevole del mondo intorno a me». Capacità di osservazione acustica mutuata dalla lezione dei pittori? Non soltanto, poiché alla capacità di ascolto si aggiungeva anche la lezione dello Zen:

Il saggio non divide né giudica

Il saggio si astiene dal fare

Non si attacca a niente, così non sente mai la mancanza di niente

Studia ciò che gli altri trascurano e restituisce al mondo quello che le moltitudini hanno trascurato.

Gli *Small Sounds*, i suoni della vita di ogni giorno, il soffio del vento e il respiro della natura trascurati dalle moltitudini vanno indagati e restituiti al mondo.

Dall'esperimento nella camera anecoica Cage era uscito con la convinzione che il silenzio assoluto non esiste ed era stato indotto a concepire con 4'33" un brano in cui la presenza del pianista immobile davanti allo strumento serviva come un catalizzatore per portare alla ribalta i suoni dell'ambiente. In quel teorema silenzioso e sconcertante si affermava la non alterità dell'arte e della vita, naturalmente in quella maniera paradossale e ironica che era conaturata alla maieutica di Cage. Nello stesso anno di 4'33", il 1952, Cage lancia altre proposte dalle quali possiamo dedurre l'ampiezza del suo impegno intellettuale. *Williams Mix* porta sul nastro magnetico i suoni della città e quelli del vento. A prima vista si potrebbe pensare ad una replica della poetica della parigina *musique concrète*, ma i suoni sono in libertà - «Letting sounds be themselves» - e non vengono catturati dal nastro magnetico per entrare a far parte di un disegno compositivo: il substrato concettuale è dato evidentemente dalla concezione zen della natura e del mondo circostante.

Alle proposte del 1952 appartiene anche *Water Music*, un lavoro per pianoforte, apparecchio radio, fischietti, contenitori d'acqua (bisogna versare l'acqua da uno pieno in uno vuoto) e mazzo di carte. L'azione musicale si regola servendosi di un cronometro e mischiando le carte, e la partitura può essere montata su un grande poster. Si tratta del primo pezzo "visuale" di Cage, che allude ad un procedimento di spettacolarizzazione dell'azione musicale destinato a svilupparsi negli anni successivi; si tratta però di un'evoluzione che, ad onta degli aspetti ludici, risulta assai complessa ed è opportuno seguire dall'interno.

Dal processo all'evento

Per il 15 maggio 1958, Robert Rauschenberg e Jaspers Johns organizzarono alla Town Hall di New York un concerto retrospettivo che rievocasse i venticinque anni di attività musicale di Cage. Nella galleria situata al primo piano dell'edificio fu allestita una mostra delle partiture di Cage

fra le quali spiccavano *Water Music*, *Haiku* e quella del nuovo *Concerto per pianoforte e orchestra*. Attentamente studiato da David Tudor, il programma comprendeva: *Six Shorts Inventions* (1933), *First Construction* (1939), *Imaginary Landscape n. 1* (1939), *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* (1942), *She is Asleep* (1943), *Sonatas and Interludes* (1946-48), *Music for Carillon* (1952), *Williams Mix* (1952) e, in prima esecuzione assoluta, il *Concerto per pianoforte e orchestra*. Tutta l'avanguardia di New York fu presente al gran completo, almeno per quanto concerne i settori della pittura e della danza, e il successo, calorosissimo all'inizio, venne smorzandosi mano a mano che si avanzava verso le opere più recenti, fino a dividere il pubblico in due fazioni ugualmente accese di riprovatori e sostenitori entusiasti. La querelle fu innescata dal *Concerto per pianoforte e orchestra*, in cui non possiamo non riconoscere una di quelle opere intensamente problematiche destinate a suscitare discussioni a non finire. «Svolta decisiva nella storia della musica» lo definì il musicologo Heinz-Klaus Metzger dopo la prima esecuzione europea che ebbe luogo a Colonia qualche mese dopo la prima newyorke-se. A quasi quarant'anni di distanza, il giudizio del collega tedesco potrà anche suonare un po' eccessivo, ma mi sembra giusto intenderlo come una testimonianza dell'influsso che il radicalismo americano fin qui illustrato cominciò a esercitare sulla vita musicale europea. È difficile immaginare, a tanti anni di distanza, l'effetto enorme prodotto dal radicalismo di Cage, ma le testimonianze dei compositori che lo subirono, da Lutoslawski a Stockhausen, da Boulez a Donatoni, oltre a tanti altri, potrebbero essere raccolte in un diario in cui nichilismo, fervori, ripulse e fraintendimenti verrebbero a costituire uno dei capitoli più intensi della nostra storia recente.

Quella sera alla Town Hall di New York il pubblico vide salire sul podio per dirigere il *Concerto* Merce Cunningham, mentre davanti al pianoforte sedeva David Tudor. I gesti del ballerino-direttore erano insoliti: faceva roteare le braccia con velocità di volta in volta diverse e a quei movimenti corrispondevano un'accelerazione e un rallentamento dell'esecuzione musicale. Altre relazioni tra gesti del direttore e azioni dei musicisti non si riuscivano a cogliere, poiché da ogni parte si aveva l'impressione di trovarsi in mezzo a un libero vagare e dileguarsi di suoni. A quella emancipazione dei suoni così evidente Cage era giunto attraverso le riflessioni e gli esperimenti che ho riferito fin qui, e uno sguardo alla partitura del *Concerto per pianoforte* permette di scorgere la messa a punto del progetto: consta di 13 parti strumentali indipendenti e di una dedicata allo strumento solista; ogni parte strumentale ha un'estensione che varia dalle 12 alle 16 pagine mentre quella del solista arriva a 63 pagine. Fra le varie parti non esiste relazione alcuna, ma prima dell'esecuzione si concorda con il direttore una durata globale entro la quale deve svolgersi l'azione di ciascun musicista. Ognuna delle pagine che lo strumentista si trova di fronte comprende 5 righe musicali sui quali sono

disposte senza alcuna indicazione di tempo note di tre diverse grandezze (grandi, medie, piccole); ogni nota, scelta con il criterio dell'I-Ching, costituisce un evento in sé che l'esecutore è chiamato a strutturare valendosi di poche indicazioni; dalla dimensione delle note è possibile dedurre intensità e durata, ma i suoni non devono restare immobili e allora l'interprete trova accanto alle singole note dei segni simili agli antichi "neumi in campo aperto", capaci di suggerirgli dei percorsi per le altezze. Altre indicazioni vengono offerte all'interprete da una serie di accidenti collegati con una stanghetta ai pentagrammi, ma è proprio per la scelta degli accidenti che Cage sviluppa una procedura piuttosto singolare: avendo notato le irregolarità e le asperità nella grana di un foglio di carta decise di sovrapporgli un foglio trasparente con i pentagrammi disegnati; le irregolarità del foglio sottostante venivano così a costituire una mappa degli accidenti, che vennero regolarmente trasferiti sui pentagrammi.

Si è ricordato che Merce Cunningham dal podio faceva roteare le braccia come le lancette di un cronometro a velocità variabile. Questo era l'unico ordine impartito ai musicisti che potevano scegliere liberamente i fogli e le parti che desideravano suonare badando soltanto ad accelerare o a ritardare l'esecuzione in base alle indicazioni del direttore. Ne derivava che l'esecuzione poteva comprendere anche soltanto una parte dei materiali notati e secondo una sequenza imprecisata che poteva variare, al pari della durata globale, da un'interpretazione all'altra: i suoni non erano più proprietà del compositore, ma al massimo evocati da lui attraverso la collaborazione degli interpreti, e questi ultimi con il loro intervento innescavano un processo il cui fine ultimo era far vivere l'esperienza del tempo che diviene musica e non di una musica che domina il tempo.

Naturalmente questa idea di «Composizione come processo» (questo è il titolo della conferenza che qualche mese dopo Cage avrebbe tenuto ai Ferienkurse di Darmstadt) presupponeva, non solo nel compositore, la rinuncia alla soggettività e alle scelte qualitative ma quella fondamentale fiducia nella positività del suono che contrassegna il pensiero Zen. Fino a questo punto Cage si era servito dell'I-Ching e delle irregolarità del foglio di carta componendo delle partiture nelle quali gli interpreti erano invitati a cogliere quegli spunti per attivare i processi in cui consisteva l'esecuzione. Nei lavori successivi l'interprete viene coinvolto in maniera ancora più ampia. Le *Variations I e II* seguono ancora il criterio delle note-punto di differenti dimensioni e delle rugosità del foglio di carta, ma Cage consegna direttamente i fogli trasparenti agli esecutori invitandoli a comporre la mappa degli accidenti sui pentagrammi.

Si è potuto notare nelle composizioni grafiche più radicali di Morton Feldman e di Earle Brown dei primi anni Cinquanta e nei "neumi in campo aperto" del *Concerto per pianoforte* di Cage un desiderio di emancipazione dalla partitura minuziosamente notata che nasce dalla volontà

di regredire verso tempi remoti nei quali la notazione musicale era quanto mai approssimativa. Proprio in questo senso ho paragonato i grafismi del *Concerto* di Cage ai "neumi", ma ben più dell'analogia grafica contano la concezione del suono e il ruolo dell'interprete, che furono propri di quelle epoche lontane. Il cantore antico possedeva memoria, sensibilità ed esperienza talmente sviluppate che gli erano necessari pochi cenni per rammentare e procedere. I suoni dal canto erano loro provvisti di una creaturalità intatta che per risplendere non abbisognava di grandi e complesse architetture. La creaturalità dei suoni era un dato oggettivo poiché la creazione viene descritta da tutte le cosmogonie come una realtà vibratoria:

La creazione propriamente detta comincia con una parola o sillaba cantata dalla quale sono sorti primordialmente gli dèi e gli astri e quindi il cielo e la terra, i quali si concretano e si estendono mediante la progressiva materializzazione delle vibrazioni sonore. Cantare questo suono misterioso significa risalire ai principi della creazione e compiere l'atto creatore». (Marius Schneider)

Nell'arte medioevale, tutta nutrita di linfe teologiche, questo concetto ancora sopravvive, poi inesorabilmente si affaccia l'esigenza architettonica che farà del suono un materiale da costruzione, e con l'architettura sonora nascono quelle che Feldman chiama le «retoriche compositive», sorrette da codici di scrittura via via più complessi, ma mai perfettamente efficienti. Che cos'è infatti quello scarto tra la scrittura musicale e quel misterioso senso di musicalità dell'interprete al quale in ogni esecuzione si fa appello se non la manifestazione dell'irriducibile creaturalità del suono?

Nel 1960 Cage scrisse con *Cartridge Music* uno dei suoi lavori grafici più radicali. Qui il materiale che viene messo a disposizione dell'interprete consiste in 20 fogli sui quali sono riprodotte alcune forme grafiche in cui possiamo riconoscere l'influsso di alcuni modelli della pittura informale; ai 20 fogli bisogna aggiungerne 4 trasparenti, dei quali il primo è disseminato di punti, il secondo di piccoli cerchi, il terzo di linee tratteggiate e il quarto reca la riproduzione di un quadrante di orologio. Sovrapponendo i trasparenti ai fogli contenenti le forme si creano costellazioni di interferenze dalle quali l'interprete deve trarre impulso per l'esecuzione, mentre il quadrante dell'orologio serve per articolare i tempi. Nel 1962, le *Variations III* riprendono il processo di costruzione grafica offrendo all'interprete due fogli, uno vergine e l'altro contenente 42 cerchi che devono essere ritagliati e gettati sul primo foglio. Osservando le tangenze e le sovrapposizioni che si sono in questo modo create tra i cerchi l'interprete deve procedere verso la definizione di un certo numero di "azioni musicali" dedotte dalle "variabili di interpenetrazione" verificatesi fra i vari cerchi. L'anno dopo, con le *Variations IV*, comincia a manifestarsi la preoccupazione dello spazio: cerchi e punti ritagliati da un foglio vanno gettati su un altro e collegati con delle rette, ma questa operazione dovrebbe essenzialmente suggerire lo spostamento

dei suoni nello spazio. A questo punto i procedimenti grafici cominciano a perdere di interesse e l'attenzione di Cage si orienta decisamente verso la performance, come dimostrano due lavori nati nel 1965, *Variations V* e *Theater Piece*. Nel primo la partitura si riduce praticamente a note di regia per un'azione che prevede un dispositivo luminoso, un gruppo di danzatori (Merce Cunningham) e un apparato elettroacustico, con il ballerino principale che, in pantaloni rossi e camicia verde, si sposta in bicicletta tra alcune attrezzature elettroniche che captano e restituiscono amplificati i rumori prodotti. *Theater Piece* sembra ormai appartenere al versante dell'estetica neodadaista. L'azione che vi si svolge potrebbe essere riassunta così: un uomo avviluppato entro un involucro nero in plastica è appeso all'ingiù; sotto di lui un violoncellista suona la musica di Cage, tutto all'intorno piccole bandierine giapponesi ondeggiano su canne di bambù; suonano dei cicalini, si fanno scoppiare dei palloncini mentre altri suoni vengono emessi dagli apparati elettroacustici.

Il gusto per la performance era connesso all'indole teatrale di Cage, che possedeva un formidabile senso dello spettacolo. Era infatti capace di teatralizzare anche un evento in sé piuttosto anonimo come una conferenza e sono ancora molti coloro i quali ricordano le tensioni innescate dalle sue letture pubbliche. Nel 1966 gli si presentò una simpatica occasione: il compositore e direttore d'orchestra Lukas Foss volle organizzare al Lincoln Center un'esecuzione dell'*Histoire du soldat* di Stravinsky in cui i ruoli delle voci recitanti fossero ricoperti da tre compositori. Aaron Copland fu il narratore, Elliott Carter il soldato e John Cage il diavolo. A differenza dei due colleghi, Cage non seguì le prove ma si presentò praticamente soltanto alla generale, riservando a tutti una sorpresa per l'esecuzione. Nelle scene di euforia e di rabbia, si mise a gridare come un ossesso guadagnandosi alcuni apprezzamenti sarcastici, ma in fondo benevoli, da parte di un divertitissimo Stravinsky, che lo definì il più sensibile tra i compositori che non scrivono musica.

Ancor prima delle sue implicazioni estetiche la performance possiede il requisito fondamentale di essere un evento unico e irripetibile, e in quegli anni Cage si orienta sempre di più verso l'evento. Sfuggire alla ripetizione delle esecuzioni, anche delle proprie, provviste di elementi destinati a mutare di volta in volta, era in quegli anni un vero e proprio assillo e la raccomandazione di Duchamp, con il quale Cage comincia proprio negli anni Sessanta a giocare regolarmente a scacchi - «Mi sono sforzato di contraddirmi per non dovermi conformare nemmeno al mio stesso gusto» - risuona ancora una volta come una profezia. La musica registrata comincia ad avere grande diffusione iniziando un processo di trasformazione della coscienza dell'ascoltatore musicale. La performance, unica e irripetibile, è in qualche modo una reazione opposta a quella trasformazione, un tentativo di preservare l'aura dell'evento. Si tratta evidentemente di riflessioni in cui l'estetica si intreccia alla sociologia, e a questo tipo di riflessione è rivolta tutta l'opera di Cage. Era quindi del

tutto naturale che, nel 1956, venisse chiamato a tenere dei corsi alla famosa New School for Social Research di New York. A frequentare quei corsi c'erano alcuni giovani destinati a diventare i protagonisti di una delle stagioni più effimere e radicali della cultura newyorkese: George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Jackson MacLow sono alcuni dei nomi che ritroveremo sull'inquieto fronte formato dagli artisti del gruppo Fluxus.

Fluxus

Nel marzo 1961 la AG Gallery di George Maciunas pubblicava il seguente annuncio: «Musica Antiqua et Nova: Entry contribution \$ 3 will help to publish Fluxus Magazine».

Era la prima volta che il termine Fluxus veniva usato per indicare delle manifestazioni artistiche, e infatti il periodo compreso fra il 1961 e il 1964 può essere indicato come "protofluxus". Tra i luoghi e le persone e gli avvenimenti che promuovono a New York la nascita di questo movimento artistico si possono ricordare le performance dell'Audio Visual Group di Dick Higgins e Al Hansen, le Chambers Street Series organizzate da La Monte Young nel loft di Yoko Ono (che si trovava appunto in Chamber Street), in cui venivano presentati lavori di Henry Flynt, Jackson Mac Low, Philip Corner e Toshi Ichihyanagy (il marito di Yoko Ono), e le performance che si tenevano nella AG Gallery di Maciunas, in cui oltre a quelle degli artisti già menzionati si presentavano composizioni su nastro magnetico di John Cage e di Richard Maxfield.

John Cage aveva osservato: «Se scendete in strada potete vedere delle persone che si muovono con qualche intenzione precisa, ma voi non conoscete quelle intenzioni. Molte cose accadono apparentemente senza scopo». L'abolizione del confine fra arte e vita, tanto cara al pensiero di Cage, implicava anche quell'apparente mancanza di significato e le performance potevano dunque porsi in linea con i modelli della realtà.

Accogliendo le sollecitazioni di Cage, gli artisti del Fluxus formularono due opzioni delle quali la prima consisteva nell'occuparsi direttamente del materiale sonoro mentre la seconda si rivolgeva al terreno fino allora poco esplorato delle varie implicazioni contenute nell'atto del suonare gli strumenti. Nel formulare la prima ipotesi si vede come gli artisti del Fluxus siano stati capaci di seguire una linea di pensiero che riassumeva e reinterpretava alcuni capitoli fondamentali delle avanguardie del secolo. Essi partirono infatti da una considerazione fondamentale contenuta ne *L'arte dei rumori* di Luigi Russolo, dove si osservava che i suoni musicali, essendo solo in rapporto con se stessi, erano rimasti sostanzialmente immutati mentre il mondo sonoro circostante si era evoluto e arricchito. Lo scopo di Russolo e degli altri futuristi era quello

di aprire il mondo dei suoni musicali alle sonorità circostanti. Abolire le barriere tra suono e rumore non voleva dire però cercare di riprodurre i rumori imitandoli con gli strumenti tradizionali e neppure riprodurli mediante registrazioni. In realtà era quanto sarebbe accaduto negli anni successivi, con Varèse da un lato che annetteva e metabolizzava il rumore entro il contesto musicale e dall'altro la musica concreta che provvedeva a registrarlo. È dunque solo con Cage che si realizza pienamente l'ipotesi di Russolo di rendere disponibile alla musica qualsiasi tipo di evento sonoro grazie all'attenzione rivolta al mondo circostante da una mente che ha saputo compiere un processo di autopurificazione.

Nello scegliere la via della performance unica e irripetibile Cage aveva cercato di mettere un argine al dilagare della musica riprodotta o a quella che, con un termine più ampio si potrebbe definire contaminazione acustica. Secondo Cage non esistono suoni che possano essere uditi attraverso una pura percezione, poiché possiamo ascoltare soltanto attraverso una percezione inquinata dalla socialità. La contaminazione acustica uccide la percezione del suono puro e un eccesso di informazione acustica finisce con il ridurre l'ascolto a una delle tante forme di alienazione. Profeta dell'esigenza di ritrovare il suono come rivelazione era stato Anton Webern con la sua acuminata concezione del suono e del silenzio, e su questo una quantità di musicisti americani come Feldman, Cage, La Monte Young concordavano perfettamente: la rivelazione degli *small sounds*, il culto del silenzio e del "suono-divinità", i suoni immobili e lungamente tenuti di La Monte Young e di Terry Riley costituivano un insieme di poetiche scaturite dalla grande lezione di Webern.

Quell'ala del movimento Fluxus che aveva deciso di occuparsi direttamente del materiale sonoro assunse quindi un atteggiamento scientifico dal quale sarebbe scaturita una molteplicità di problemi e di esperienze. La collocazione dei suoni nel tempo e nello spazio e la loro relazione con gli oggetti e le azioni che li producono costituiscono il principale terreno di indagine; in questa prospettiva la questione del suono diviene acustica, psicologica e cinetica. Il problema degli *small sounds* non era soltanto quello di catturarli e amplificarli, ma anche di tenerli per un certo tempo affinché potessero affermare la loro identità. Per risolvere questo problema La Monte Young e Takehisa Kosugi (fondatore a Tokyo del gruppo Ongaku ma attivo in quegli anni a New York) cercano di usare tecniche di ripetizione e di sostegno del suono.

In *X for Henry Flynt* La Monte Young propone un suono grave che viene ripetuto ogni 2 secondi per molte volte. L'esperimento servì a dimostrare che le difficoltà nella ripetizione erano enormi, poiché il singolo suono mostra di avere una struttura quanto mai complessa che ne rende praticamente impossibile la ripetizione identica. Fattori ambientali e tecnici connessi con la natura degli strumenti e l'atto del suonarli, fattori acustici collegati alla nostra facoltà di ascoltare un suono in un determinato ambiente (basta muovere un poco la testa per mutare

le condizioni di ascolto) dimostrano che quella della ripetizione del suono assolutamente identico è un'utopia. Da tutte queste difficoltà consegue che non si può cogliere l'essenza del suono e neppure fornirne l'esatta ripetizione che aiuterebbe a cogliere quell'essenza.

All'idea dell'impossibile ripetizione subentra allora quella di "processo graduale", ovvero di ripetizione che si modula nel tempo dando vita a processi graduali di trasformazione. Uno dei tentativi più radicali in questo senso fu compiuto da Takehisa Kosugi con *South*, consistente soltanto nella ripetizione della parola "south" per alcuni minuti. Punto di partenza era stata l'impressione provata vedendo *Disappearing Music for Face*, una performance filmica architettata da Mieko Shiomi nella quale in una sequenza di dodici minuti si vedeva un sorriso scomparire progressivamente dal volto di Yoko Ono. Un suono ripetuto e modulato per un lungo periodo è in grado di provocare un'esperienza del tempo alquanto diversa da quella implicata nella musica tradizionale, e in questo nuovo spazio della coscienza l'idea di singolo suono dotato di una sua peculiare morfologia viene sostituita da quella di situazione esperienziale. Ogni suono contiene in sé elementi che possono richiedere un tempo più lungo di quello della vita del suono stesso per manifestarsi; tenere un suono significa allora consentire a questi elementi di manifestarsi. Durata e ripetizione diventano le categorie attraverso le quali si sviluppa la conoscenza del suono, ma si tratta di una conoscenza che procede attraverso differenti livelli di attenzione, attraverso condizioni di ascolto che variano incessantemente, e in questo variare muta la nozione stessa di tempo.

Con *Composition 1960 #7* La Monte Young si limita a proporre una quinta formata da un si e un fa diesis con l'indicazione: «Da tenere a lungo». È un invito a compiere, attraverso il suono tenuto, l'esperienza del tempo come esplorazione di una diversa dimensione della coscienza e poiché il suono non è, kantianamente parlando, una «cosa in sé», ma un dato esperienziale, si potrebbe anche spingere l'esperienza nella sfera dell'immaginario. La Monte Young ne sembra persuaso quando concepisce con *Composition 1960 #5* una singolare performance consistente nel liberare alcune farfalle in volo per la sala. Impossibile captare e applicare i suoni prodotti dal batter d'ali delle farfalle, ma la performance potrebbe indurre la nostra fantasia a immaginare quei suoni, esistenti ma inafferrabili. La Monte Young era incline alle utopie e al misticismo, come i suoi orientamenti futuri avrebbero dimostrato, ma quello che ci importa ora è di cogliere l'orientamento di quest'ala del gruppo Fluxus verso la riflessione teorica, poiché è proprio da quel tipo di considerazioni che si svilupperà l'esperienza della musica minimalista e ripetitiva.

George Maciunas e La Monte Young si erano conosciuti alla New School for Social Research frequentando i corsi di Cage e quelli di musica elettronica tenuti da Richard Maxfield. Le riflessioni acustiche e filosofiche sul suono, l'attenzione per le performance e per i procedimenti aleatori costituivano da

qualche tempo l'argomento di maggiore attualità; ne era prova il fatto che George Brecht, un pittore che dall'inizio degli anni Cinquanta cercava di evadere dal vicolo cieco dell'Espressionismo astratto, aveva pubblicato nel 1957, con *Chance-Imagery*, uno studio che riepilogava e analizzava la storia dei procedimenti casuali nell'arte del XX secolo. Young e Maciunas si sentivano intensamente partecipi di quello spirito "new dada" che si andava formando a New York, e per propagare le proprie idee nulla parve più appropriato della pubblicazione di una rivista. Nacque così «Beatitude» che pubblicava partiture, poesie e testi, e subito dopo, a cura di La Monte Young e Jackson Mac Low, «An Antology» con la collaborazione dei musicisti Earle Brown, Christian Wolff e Richard Maxfield. Quest'ultima costituì il modello per quel «Fluxus Magazine» la cui nascita abbiamo visto auspicare nell'annuncio «Musica Antiqua et Nova» della AG Gallery di Maciunas.

Una digressione impreveduta fu rappresentata nell'autunno 1961 dal fatto che Maciunas fu trasferito in Europa per lavorare come disegnatore presso l'Air Force. Fu l'occasione per stringere dei contatti con i musicisti che operavano in Germania, fra i quali figuravano il coreano Nam June Paik, Stockhausen, Mary Bauermeister e Karl Erik Welin. Nella Germania del dopoguerra si era creato un terreno intellettualmente molto fertile e idoneo ad accogliere le proposte culturali più radicali; Otto Pione e Heinz Mack avevano fondato nel 1957 il Gruppo Zero e organizzato con molto successo gli Zero Festival seguiti dalla pubblicazione di tre numeri di un giornale in cui si prendevano in considerazione varie ipotesi di trasformare l'azione del corpo in performance artistica seguendo gli indirizzi di Yves Klein e di Jean Tinguely. I contatti tra l'avanguardia musicale americana e quella tedesca, già avviati con le visite di Cage a Darmstadt, ebbero così un forte incremento, al punto che una parte considerevole della storia del gruppo Fluxus si svolse in Germania. La storia di questi contatti è ancora in gran parte da studiare, ma già fin d'ora si può scorgere in che misura personalità come Stockhausen, Mauricio Kagel o Dieter Schnebel siano state influenzate, nella loro evoluzione, dai rapporti con la musica americana portatrice delle istanze "new dada".

Nel 1962 Maciunas partecipò alle due fondamentali manifestazioni Fluxus tenute in Germania. Il 9 Giugno alla galleria Parnass di Wuppertal si ebbe un "Kleines Sommerfest: Après John Cage" in cui ebbero luogo esecuzioni di Higgins, Maciunas, Patterson. Fu in quell'occasione che George Maciunas lesse il suo *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art*; essendo noto soltanto attraverso resoconti stenografici il documento risulta un po' arruffato, ma le principali istanze del Neodadaismo vi trovano una formulazione efficace dalla quale traspare tutto lo slancio utopico che alimentava in quegli anni le tendenze della cosiddetta "non arte":

Il Neo-Dada si manifesta in molteplici campi della creatività spaziando dalle *Arti-Tempo* alle *Arti-Spazio*. Molte opere appartengono a varie categorie e molti artisti creano opere che appartengono a una categoria specifica. In ogni categoria e

in ogni artista domina però una vocazione al concretismo che si manifesta con vari gradi d'intensità: pseudoconcretismo, concretismo di superficie, concretismo strutturale, concretismo di metodo (sistemi di indeterminatezza), concretismo estremo, oltre i limiti dell'arte, chiamato a volte *Anti-Arte* o nichilismo artistico [...].

Al contrario degli illusionisti i concretisti preferiscono il mondo della realtà concreta a quello dell'astrazione artificiale creato dagli illusionisti [...]. In musica il concretista percepisce ed esprime il suono con tutta la ricchezza policroma che deriva dall'assenza di altezze precise e rifiuta le sonorità immateriali e astratte definite da altezze determinate. Per suono concreto si intende quello che possiede una stretta affinità con il materiale che lo produce. Così una nota suonata sulla tastiera del pianoforte o una voce di belcanto sono astratte e artificiali poiché il suono non indica chiaramente la sua vera fonte o realtà materiale, cioè l'azione comune di corde, legno, metallo, feltro, voce, labbra, lingua, bocca ecc. Invece il suono prodotto colpendo lo stesso pianoforte con un martello o prendendolo a calci è più materiale e concreto perché indica in modo molto più chiaro la durezza del martello, il vuoto della cassa armonica e la risonanza delle corde [...].

Un ulteriore allontanamento dal mondo artificiale dell'astrazione avviene tramite i concetti di indeterminazione e improvvisazione. Dato che l'artificialità implica la progettualità umana, il vero concretista rifiuta di predeterminare la forma finale per seguire la realtà della natura il cui procedere, come quello dell'uomo, è in gran parte imprevedibile. Così una composizione indeterminata si avvicina di più al concretismo se permette che la natura ne completi la forma secondo il suo procedere. Ciò richiede che la composizione fornisca una specie di struttura, una *macchina automatica*, con la quale la natura possa completare la forma artistica efficacemente e indipendentemente dall'artista-compositore. Quindi il contributo fondamentale di un artista veramente concreto consiste nel concepire un metodo secondo il quale la forma si possa creare indipendentemente da lui.

Il passo estremo verso il concretismo è una specie di nichilismo artistico. Questo concetto contrasta e respinge l'arte poiché il significato stesso dell'arte implica artificialità nella creazione sia della forma sia del metodo. Per avvicinarsi di più alla realtà concreta e alla sua comprensione, gli artisti nichilisti o creano dell'antiarte o praticano il nulla. Le forme dell'antiarte sono dirette contro l'arte in quanto professione e contro la separazione artificiale di esecutore e pubblico, creatore e spettatore, vita e arte. Sono contro le forme, le strutture e i metodi artificiali dell'arte, contro l'arte finalizzata, finita e significativa. L'antiarte è vita, è natura, è realtà: è una e inseparabile. La pioggia è antiarte, le chiacchiere della gente sono antiarte, uno starnuto è antiarte, il volo di una farfalla e i movimenti dei microbi sono antiarte. Sono belli e degni di attenzione quanto l'arte. Se l'uomo fosse capace di conoscere il mondo che lo circonda nello stesso modo in cui compie l'esperienza dell'arte non ci sarebbe più bisogno né di arte, né di artisti, né di simili elementi improduttivi.

L'acceso tono polemico con cui Maciunas si rivolge all'arte, alla sua prassi e alla sua ideologia mostrano chiaramente che i suoi obbiettivi sono sociali e non estetici, e realmente questo singolare architetto e disegnatore americano sperava di portare la sensibilità della vita artistica nella vita di ogni giorno chiudendo così il gap tra l'arte e la vita. Saranno utopie, ma in ogni pensiero utopico si cela qualcosa di fecondo, ed è singolare l'intuizione di Maciunas e degli altri artisti Fluxus di procedere secondo una strategia che taglia fuori le istituzioni culturali ufficiali per entrare direttamente in contatto con il pubblico. Nell'epoca del villaggio globale, quella mirante al coinvolgimento diretto del pubblico non è forse più un'utopia, ma una strategia di movimento ancora in gran parte

da verificare. Questa volontà di scorgere l'artisticità nel quotidiano era destinata a diventare per Maciunas un vero assillo come dimostrò nel 1973 la pubblicazione di un bizzarro *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms*, una specie di mappa in perpetuo sviluppo nella quale venivano evidenziate le valenze artistiche delle processioni religiose, delle feste medioevali, delle esposizioni internazionali, delle gare sportive, dei circhi equestri e perfino dei giochi enigmistici. Il diagramma di Maciunas sull'artisticità del mondo e gli studi di George Brecht sui processi aleatori nell'arte e nella natura esprimono bene queste tendenze del pensiero estetico americano degli anni Cinquanta in cui si cerca di dimostrare che gli impulsi delle avanguardie del nostro secolo, Futurismo, Dadaismo, Surrealismo, dopo le soste forzate dovute alle guerre e alle dittature, tornano a galla negli anni Cinquanta proprio in America per ricevere una nuova formulazione.

Una settimana dopo la serata alla galleria di Wuppertal in cui Maciunas aveva letto il suo manifesto sul Neodadaismo, ebbe luogo al Kammerpiele di Düsseldorf una manifestazione intitolata Neo-Dada in der Musik organizzata dall'onnipresente Nam June Paik. Si ebbero esecuzioni di Maciunas, Patterson, Thomas Schmit, Wolf Vostell e dello stesso Paik (l'allora celebre *One for violin solo* che culminava nella distruzione del violino) che gli artisti stessi definirono «action music». Maciunas si sentì a quel punto in grado di concepire progetti più ampi e così cominciò a Wiesbaden nel settembre 1962 il Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, una serie di 14 concerti che distribuiti lungo i weekend avrebbero toccato, oltre alle città tedesche, Copenhagen, Parigi, Amsterdam, L'Aia e Nizza presentando performance di Dick Higgins, Nam June Paik, La Monte Young, George Brecht, Maciunas, Jackson Mac Low, John Cage e Stockhausen.

Fu nella serata inaugurale, quella di Wiesbaden, che sul palco dello Stadtischen Museum Nam June Paik realizzò la sua interpretazione della *Composition 1960 # 10* di La Monte Young. Inginocchiato sulla scena, il musicista coreano aveva davanti a sé una lunga striscia di carta e accanto un vaso colmo di sugo di pomodoro e inchiostro. Immergendo la testa, le mani e la cravatta nel liquido rosso e quindi strofinandoli sulla striscia di carta, Paik tracciò una lunga linea interpretando in questo modo le indicazioni di Young che recitavano: «Disegna una linea retta e seguila». Il senso ludico e il gusto della provocazione di origine dadaista e surrealista erano stati evidentemente ben metabolizzati dalle "Actions" e dalle "Performances" inventate dagli artisti Fluxus; così La Monte Young poteva comporre un suo *Poem for Chairs, Tables, and Benches, or Other Sound Sources*, George Brecht poteva concepire una *Piano Pièce* in cui il concertista si limita a entrare in scena, andare verso il pianoforte, deporvi sopra un vaso di fiori e andarsene, mentre l'ineffabile Nam June Paik esibiva nella sua *TV Bra Living Sculpture* Charlotte Moorman che

suonava il violoncello con due piccoli televisori incapsulati sui seni o proponeva la divertente *Serenade for Alison*, il cui testo va ad aggiungersi alla lista delle satire inventate dai compositori contro i critici:

Take off a pair of nylon panties, and stuff them in the mouth
of a music critic.

Take off a pair of black-lace panties, and stuff them in the
mouth of the second music critic [...].

Il Neodadaismo rivela chiaramente la parentela che lo lega ai movimenti degli inizi del secolo perfino in quelle manifestazioni che assumono come protagonista il corpo umano e infatti la performance di Ben Vautier seduto su una seggiola in mezzo a una strada di Nizza con ai piedi un cartello recante la scritta «Regardez moi cela suffit. Je suis art», discende direttamente dai grandi cartelli che indossava a suo tempo Tristan Tzara. Dick Higgins ci informa però nel suo *Statement on Intermedia* che la condizione dell'artista fluxus, pur discendendo dal Futurismo, dal Dadaismo, dal Costruttivismo russo e dal Surrealismo, è diversa poiché si colloca consapevolmente nella dimensione particolarmente ambigua degli "intermedia". Questa condizione di fluidità e indefinitezza cui approda l'arte contemporanea è l'inevitabile conclusione di un processo di dissoluzione delle categorie e delle forme dell'arte convenzionale, e con questo viene riaffermata quell'esigenza del caos, così violentamente asserita dai protagonisti della Beat Generation.

L'utopia di George Maciunas toccò i momenti più intensi proprio all'inizio degli anni Sessanta in Germania. Il successo del festival e delle performance (un'ampia eco fu data anche dalla pubblicazione, fra il 1962 e il 1969, della rivista «dé-coll/age: Bulletin Aktuellen Ideen», curata da Wolf Vostell) lo portarono a concepire un'idea di Fluxus come movimento mondiale capace di autosponsorizzarsi con la vendita delle riviste, e a progettare una lunga onda di festival che avrebbero dovuto sostenere e incrementare nel mondo la diffusione di una nuova idea di arte. Le cose non andarono proprio così e nel 1963 Maciunas tornò a New York dove ricominciò da capo a organizzare le sue serate. Nella primavera del 1964 gli riuscì di allestire una dozzina di concerti nel Fluxushall/Fluxshop in Canal Street e nello stesso anno prese l'avvio alla Washington Square Gallery il Perpetual Fluxus Festival, che avrebbe dovuto durare per tutto l'anno. Due concerti tenuti alla Carnegie Hall nel 1964 e nel 1965 dalla Fluxus Symphony Orchestra sotto la direzione del giapponese Kumijaru Akiyama presentarono la maggior parte dei compositori del gruppo. In mezzo a questo fervore di iniziative musicali c'è però un segnale che rivela un cambiamento di indirizzo. Nel 1964 George Brecht pubblica il *Water Yam*, una scatola di plastica nella quale sono contenuti fogli bianchi e neri di varie dimensioni sui quali sono annotati i più svariati "eventi" artistici. In quest'antologia, più che la sintesi di alcune stagioni di attività è da vedere lo spostamento di inte-

resse verso la dimensione grafica. La musica, a differenza di quanto era successo con il Dadaismo e il Surrealismo, era veramente stata al centro del movimento Fluxus, ne aveva costituito addirittura l'elemento propulsivo, ma dopo gli exploits dei primi anni Sessanta l'interesse si sposta verso le composizioni grafiche concepite in forma di "multipli". Maciunas apre a New York e in altre città alcuni "Fluxushops" per la vendita dei "multipli" di Ken Friedman, di Ben Vautier, di Yoko Ono, di Robert Watts, di Mieko Shiomi e di se stesso, ma il successo è veramente effimero, né vale a ravvivarlo la proposta di vendita per corrispondenza su una rete mondiale.

Gli impulsi neodadaisti erano in quegli anni molto intensi a New York, ma tutto quell'accavallarsi di eventi e performance, di caos e di provocazioni, di meditazioni sociologiche e mistiche, di rabbia, di jazz, di droghe, di rock e di terrori apocalittici alimentati dalla guerra fredda, era anche in grado di generare reazioni di segno opposto. A quel caos minaccioso e assillante, a quell'eccesso di informazione, a quell'accumulo di estetiche e di impulsi eversivi si poteva anche reagire con una drastica delimitazione dell'orizzonte concentrando la propria attenzione su pochissimi elementi. Un segnale in questa direzione già era partito da quegli artisti Fluxus che avevano rivolto la loro indagine verso i dati del suono compiendo l'esperienza del tempo e della ripetizione.

La "minimal music" e Steve Reich

Un curioso destino sembra aver fatto sì che Marcel Duchamp, magari soltanto attraverso sfioramenti incidentali, si sia trovato ad anticipare motivi destinati a sviluppi importanti nel linguaggio musicale contemporaneo. Nel 1913, con il suo *Erratum Musicale*, aveva trasferito nella composizione la ricetta di Lewis Carrol per scrivere una poesia, trovandosi così ad anticipare di qualche decennio i procedimenti casuali che sarebbero stati applicati da John Cage. Nel 1911, per dipingere *Giovane triste in treno*, si era messo a studiare i procedimenti della "Cronofotografia", che avevano avuto una certa diffusione alla fine del secolo scorso. Nel 1883 Etienne-Jules Marey aveva pubblicato sulla rivista «La Nature» la sequenza fotografica di un uomo che fa un salto, e alle nuove possibilità di rappresentazione dischiuse dallo studio della fotografia lo stesso Marey aveva dedicato, nel 1884, il suo *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*. Duchamp dichiarò di aver studiato con molto interesse quei testi e quelle immagini e di aver studiato anche gli album del fotografo inglese Edward Muybridge. È proprio partendo da un lavoro realizzato da quest'ultimo nel 1887, *Animal in locomotion*, in cui si vede la sequenza delle immagini di un uomo che cammina, che Sol LeWitt trae lo spunto per concepire l'idea dei "multipli" e della loro applicazione seriale.

A un anno di distanza, rispettivamente nel 1967 e nel 1968, e indipendentemente uno dall'altro, Sol LeWitt e Steve Reich scriveranno con *Paragraphs on Conceptual Art* e *Music as a Gradual Process* i due saggi in cui vengono definiti i fondamenti del linguaggio minimalista e ripetitivo. Ridurre l'infinita varietà dell'universo fenomenico a pochi elementi costanti da collocare in un contesto strutturato sintatticamente sarà la prima mossa di Sol LeWitt per riaffermare quel controllo dell'operare artistico violentamente scosso dalle istanze irrazionalistiche dell'espressionismo astratto e della "Action Painting" di Pollock. La produzione di un'opera in questa prospettiva verrà ad assomigliare all'impostazione di un problema:

L'artista sceglierà la forma basilare e le regole che governeranno la soluzione del problema. Dopodiché, meno saranno le decisioni prese nel corso del completamento dell'opera, meglio sarà. Verranno in questo modo eliminati il più possibile gli arbitri, i gesti capricciosi e soggettivi. Questa è la ragione per servirsi di un tale metodo.

Dopo aver constatato che «il disegno di una persona non è quella persona mentre il disegno di una linea è proprio quella linea», Sol LeWitt procede alla riduzione dell'universo fenomenico a pochi elementi come la retta, il cerchio, il cubo, il bianco e il nero; complementare al processo di riduzione è quello dell'espansione di quei pochi elementi mediante una loro organizzazione seriale. È a questo punto che la serie dei fotogrammi di Muybridge suggerisce la strutturazione degli elementi di base, poiché l'artista della Conceptual Art dichiara che quella che maggiormente lo interessa è «la molteplicità delle cose, specialmente quella molteplicità che può essere generata da un'idea semplice». L'idea, sosterrà Sol LeWitt nei suoi *Pharagraphs*, «diviene una macchina che produce l'arte».

Le poetiche di Cage e dei suoi seguaci che implicavano la valorizzazione delle proprietà creaturali del suono avevano portato spesso a una drastica riduzione del numero delle unità sonore: comporre usando un numero minimo di suoni significava anche avvicinarsi a quella concezione cosmogonica del suono unico e universale; su questa via si erano venuti disponendo molti lavori di Feldman e di Christian Wolff, che nel 1950, con il suo *Duo per violino* aveva proposto un'intero componimento formato da tre suoni soltanto (re-mi bemolle-mi naturale) che coprivano l'ambito quanto mai angusto di un solo tono.

Il La Monte Young che abbiamo più volte citato come protagonista dei componimenti verbali del periodo Fluxus, era un personaggio bifronte. Aveva cominciato la sua attività musicale all'inizio degli anni Cinquanta come jazzista, suonando il saxofono soprano con Don Cherry, Eric Dolphy e Ornette Coleman; a un certo punto però la curiosità intellettuale lo aveva avvicinato al fronte della musica contemporanea inducendolo ad andare a Darmstadt. Come Morton Feldman, Cage e

tanti altri musicisti americani, ebbe anche lui la rivelazione della musica di Anton Webern. Ai compositori americani invaghiti della creaturalità del suono non interessava granché la tecnica seriale e nemmeno quella formidabile capacità di rievocazione che, per dirla con Schönberg, consentiva a Webern di esprimere un intero romanzo in un respiro. La magica apparizione dei suoni, il loro stagliarsi su silenzi abitati da tensioni inaudite, erano più che sufficienti a mettere in movimento la fantasia, e bisogna convenire che la musica americana fu negli anni Cinquanta debitrice a Webern di un gran numero di fertillissime illuminazioni, abbastanza diverse da quelle innescate nei coevi compositori europei e proprio per questo fonte di equivoci non piccoli. La fascinazione della musica di Webern aveva fatto scattare in La Monte Young una speciale congenialità, che gli aveva dettato alcuni lavori seriali contrassegnati da pochi suoni tenuti per lunghissime durate. Aveva cominciato nel 1956 con *Five small pieces for String Quartet on remembering a Niad*, seguito nel 1957 da *Octet for brass*, dove il modello quasi minimalista della *Sinfonia op. 21* di Webern veniva applicato a una sorta di stasi sonora, con suoni che duravano da 3 a 4 minuti; nel 1958, con *String Trio* La Monte Young ci dava una delle sue opere più importanti in cui la tecnica seriale veniva trascesa in nome di una diversa concezione del suono. Eliminata qualsiasi linea melodica, i tre archi si limitavano a tenere lungamente dei suoni in modo da formare consonanze armoniche intercalate da lunghi periodi di silenzio. Già nello *String Trio*, è possibile scorgere la convinzione che i singoli suoni sono parte di uno spettro sonoro universale lungamente vibrante che li comprende tutti. In questa prospettiva orientaleggiante il pensiero di Young viene a coincidere con quello di Cage; anche lui si sente in dovere di dichiarare: «We must let sounds be what they are», poiché i suoni hanno una propria esistenza indipendente da quella umana e un suono non deve essere collegato a un altro per essere interessante. La vita del suono e l'interesse che reca in sé possono manifestarsi soltanto se esso risuona per lungo tempo, e il rapporto dell'ascoltatore con il suono deve essere contemplativo e creativo. L'attivissimo organizzatore delle performance musicali nel loft di Yoko Ono decise allora di dare vita a una particolare liturgia musicale e concepì il concetto di "dream house", ovvero di uno spazio permanente in cui, con un corredo di luci capaci di dipingere e articolare lo spazio, le opere musicali potessero essere eseguite in continuazione. Per realizzare questo scopo raccolse intorno a sé amici e collaboratori con i quali fondò un gruppo dal nome altisonante: The Theater of Eternal Music. Il compositore Terry Riley, i musicisti Lee Konitz, Angus MacLise, John Cale e Tony Conrad furono i principali componenti di quel gruppo in cui lo stesso Young cantava e suonava il saxofono. Venne ad aggiungersi, recando un contributo formidabile nell'allestimento degli spazi e nella regia delle luci, la pittrice e *light artist* Marian Zazeela, in seguito moglie di Young e direttrice artistica del Theater of Eternal Music. L'opera nella

quale meglio si precisano le idee musicali di Young nasce nel 1962 con *The Tortoise, His Dreams and Journeys*. Metafora dell'idea di un' esecuzione continua, questo componimento si pone come un brano che non ha né inizio né fine, un evento in cui il tempo si rende eterno, e infatti, le varie esecuzioni che Young ne propose erano un continuo riannodare il filo. Su una base rappresentata da ronzii tenuti per un tempo indeterminato si ponevano alcuni passi fondamentali configurati modalmente, sui quali poteva innestarsi l'improvvisazione.

I ronzii, diceva Young, «sono i primi suoni nella vita della tartaruga, suoni primitivi dei quali non si può pensare l'inizio», e da quella base si doveva sviluppare la peripezia sonora dei sogni e dei viaggi. I tempi dilatatissimi, i suoni di base interminabili, le basi modali come tracce per un'improvvisazione che si deve mettere in relazione a un suono fondamentale, configurano sempre di più una concezione totalmente verticale del suono inteso come un gran fascio vibrante attraversato dai fremiti degli armonici, un suono unico che vive e respira, e che nella sua totalità esclude qualsiasi idea di melodia. Il clima degli anni Sessanta, come pure quello del decennio successivo, sembrava fatto apposta per accogliere con successo l'idea della "dream house" abitata dai suoni di La Monte Young e dalle pitture luminose di Marian Zazeela, e difatti i due portarono in giro per il mondo questo luogo ideale adattandolo alle esigenze di spazi chiusi e aperti. Per la Dia Art Foundation fu creata, tra il 1979 e il 1985, a New York una "6-year continuous Dream House" con suoni, luci, mostre, performance, archivi e fonoteche che fu definita da «Art Magazine» «un luogo ideale per la rêverie, in cui si aveva la sensazione di contemplare il cielo in una notte d'estate». L'evasione mistica propiziata dalle filosofie dell'Oriente, la tendenza multimediale ereditata dalle esperienze fluxus e la pratica dell'improvvisazione finirono però con l'allentare e disperdere quasi interamente quel rigore intellettuale dal quale avevano preso le mosse l'arte concettuale e la Minimal Music. Sulla scena americana degli anni Sessanta, non era facile riuscire a vivere fino in fondo una poetica rigorosa come quella dell'arte concettuale, evitando qualsiasi tipo di contaminazione con le sollecitazioni mistiche e irrazionali; questo, come vedremo, sarà il grande merito artistico e intellettuale di Steve Reich. Prima però di affrontare la sua rigorosa esperienza occorrerà gettare uno sguardo sulle carriere parallele di Terry Riley e di Philip Glass.

Anche nel caso di Riley gli approcci con la musica erano stati promiscui. Nella seconda metà degli anni Cinquanta si pagava gli studi all'università di Berkeley suonando il pianoforte al Golden Street Saloon di San Francisco. Di qui i contatti con jazzisti, improvvisatori, coreografi e con tutto il variopinto mondo della bohème californiana di quegli anni. Quello spirito avventuroso sta alla base della prima impresa di Riley, che darà vita alle performance degli "All-Night-Concerts", esportati con un certo successo anche in Europa all'inizio degli anni Sessanta. Il nomadi-

smo musicale di questo compositore che si esibisce un po' ovunque suonando il saxofono e svariate tastiere, non gli impedisce di approfondire le sue ricerche, specialmente nell'ambito dell'elettronica. Nei suoi continui spostamenti questo simpatico musicista californiano, che acquista ben presto l'aspetto di un santone indiano, entra in contatto con La Monte Young, con la coreografa Ann Halprin, subisce l'influenza di Stockhausen e inoltre si mette a studiare con l'indiano Pandit Pran Nath, che in quegli anni attirava tutti i musicisti americani non accademici. Durante i suoi vagabondaggi notturni nei piano-bar, Riley usava una tecnica ripetitiva che consisteva nell'accentuare una figurazione ritmica allora in voga nella musica di consumo; si trattava di un procedimento quasi istintivo, sul quale il musicista cominciò a riflettere con l'ausilio del nastro magnetico, che gli consentiva di organizzare le ripetizioni in maniera più regolare.

All'inizio degli anni Sessanta Riley mise bene a fuoco due procedimenti, quello del *tape-loop*, che gli consentiva di ripetere continuamente la stessa figura e quello del *tape-delay*, con il quale riusciva a creare quasi un effetto di feedback elettronico. Nel 1963 la composizione della colonna sonora del film *The Gift* di Ken Devey gli offrì l'occasione di impiegare la tecnica del *tape-delay* con il quintetto di Chet Baker. Il nastro preregistrato fu ri-suonato con effetti di lenta eco e ripetuto attraverso il sistema di feedback con il risultato di comporre il suono in cicli. Era il primo barlume di un'intuizione che sarebbe stata ampiamente sviluppata nei lavori successivi: un elemento di base poteva essere variato senza fare ricorso ad altri materiali, semplicemente sovrapponendosi a se stesso con differenti sfasature. La prima applicazione si ebbe subito dopo, con *Dorian Reeds*, dove un motivo di base veniva ripetuto costantemente mentre motivi addizionali sovrapposti venivano a mutarne la sagoma ritmica e melodica. Nel 1964 nel *Keyboard Study n. 2* per pianoforte Riley si preoccupa di espandere le possibilità implicite nel concetto della ripetizione che varia se stessa. Sulla partitura vengono annotate 15 cellule melodiche modali ciascuna delle quali gira intorno a 2 o 4 note del modo; sopra a ogni cellula è posto il simbolo grafico con cui si indica l'infinito, invitando così l'interprete (o gli interpreti, poiché il pezzo è eseguibile con qualsiasi organico) a un numero di ripetizioni che sarà lui a scegliere. La prima figura (di 4 note) viene ripetuta continuamente ed è utilizzata come pulsazione di fondo sulla quale verranno a stagliarsi le altre. È quindi attraverso il meccanismo della ripetizione che ciascuna figura acquista il suo profilo melodico e ritmico. La sovrapposizione di più linee orizzontali analoghe funziona come principio generatore delle figure, ma gli interpreti possono anche inventare nuove figure nel corso dell'esecuzione deducendole dal materiale di base, e possono decidere liberamente la durata complessiva del brano.

Nello stesso anno (1964) Terry Riley realizzerà con *In C* una delle opere capitali della Minimal Music. Il principio costruttivo è lo stesso

del *Keyboard Study n. 2*, ma l'opera risulta alquanto più complessa; si fonda infatti su un materiale di base di ben 53 figure che offrono molte più possibilità combinatorie. L'idea di partenza è quella di comporre frammenti di diversa lunghezza in una rete di sovrapposizioni che ha il suo punto di riferimento nella pulsazione continua di un do (di qui il titolo dell'opera) nel registro acuto. L'organico degli esecutori è assolutamente libero e ogni esecutore può iniziare in punti diversi scegliendo liberamente il numero delle ripetizioni. Essendo l'allestimento di *In C* di notevole complessità, Terry Riley fece ricorso in quell'occasione alla collaborazione di alcuni amici musicisti fra i quali figurava anche il giovane Steve Reich, al quale risale l'individuazione del do acuto costantemente pulsante come fondamentale impalcatura ritmica dell'opera.

Una curiosa estrinsecazione visiva del processo generativo innescato dalla sovrapposizione delle linee melodiche Riley ce la offre nel 1967, con *Keyboard Study n. 7*. La partitura ha una graziosa forma grafica consistente in 7 pentagrammi circolari concentrici e sul cerchio più esterno è annotata una figura melodica formata dai quattro suoni sol-si bemolle-fa-la bemolle. La figura si ripete intatta per tutta la lunghezza del cerchio ma procedendo verso i cerchi più interni diviene più complessa poiché viene a inglobare anche i suoni che derivano dalle sovrapposizioni della stessa figura. È un esempio grafico di quello che può accadere durante l'esecuzione perché non va dimenticato che l'interprete viene invitato da Riley a dar prova della sua *ars combinatoria*; la pratica dell'improvvisazione è profondamente connaturata alla mentalità di Riley, che ha una concezione del far musica piuttosto diversa da quella degli altri compositori di indirizzo minimalista. L'interesse per il singolo suono nell'autore di *In C* si è abbastanza attenuato, lasciando spesso il campo a una concezione i cui elementi di base sono dati da gruppi di suoni composti in cellule duplicate e variate all'infinito, roteanti entro i vortici suscitati dalle pulsazioni ritmiche di base.

Un esempio significativo e attraente di questa tendenza lo si può riscontrare in un altro brano del 1967 intitolato *A Rainbow in Curved Air*, dove un disegno melodico di base eseguito da un organo elettronico si scinde attraverso il gioco di altre tastiere e delle percussioni in molteplici riflessi che si susseguono incalzandosi in una ordinatissima ridda. Nella sciolta piacevolezza di queste pagine, delle quali Terry Riley è quasi sempre interprete oltre che autore, si scorge la vocazione all'improvvisazione. Riley è infatti un esecutore straordinario, capace di animare stupendamente le sue interpretazioni e di confezionare da sé i propri dischi mediante una sovrapposizione di registrazioni. Per farsene un'idea basta ascoltare la sua esecuzione di *Poppy Nogood*, un brano del 1967 per saxofono soprano e organo, con effetti elettronici di eco, dove la musica modula abilmente dalla stasi mistico-contemplativa ai più accessi e simmetrici virtuosismi. La musica, afferma Riley, «deve essere espressione di categorie spirituali come la filosofia, la conoscenza e la

verità e per realizzare tutto questo la mia musica irradia necessariamente equilibrio e calma».

Nello stesso anno in cui Terry Riley scriveva *Poppy Nogood e A Rainbow in the Curved Air* rientrava a New York da Parigi un musicista trentenne destinato a conquistare in pochi anni una notorietà internazionale. Philip Glass - è di lui che intendiamo parlare - è fra i compositori di indirizzo minimalista quello che ha seguito gli studi musicali accademici più accurati. Aveva cominciato a sei anni con lo studio del violino e del pianoforte per continuare con il flauto nell'eccellente Peabody Conservatory di Baltimora; dopo gli studi universitari a Chicago si reca nel 1958 alla Juilliard School di New York dove avrà per maestri di composizione William Bergsma e Vincent Persichetti. Già negli anni di studio Glass si rivela un musicista inquieto e intraprendente, capace di cogliere al volo le occasioni; così, nell'estate del 1960, non esita a recarsi ad Aspen in Colorado per seguire un corso con Darius Milhaud. Negli anni trascorsi alla Juilliard School, Glass è uno studente eccellente, scrive molta musica e miete in abbondanza menzioni di lode, premi, borse di studio: gli riesce perfino di far pubblicare le sue prime partiture. Poteva avere davanti a sé una facile carriera, ma un sentimento profondo di insoddisfazione lo spinge, nel 1964, a partire per Parigi con una borsa di studio della fondazione Fulbright. Andrà a studiare contrappunto e armonia con Nadia Boulanger, l'illustre e severa docente alla cui scuola già si erano recati Aaron Copland, Virgil Thompson ed Elliott Carter. Il giovane Glass è versatile e inquieto, capace di mettere a frutto esperienze diversissime; così, pur seguendo gli studi della Boulanger, riesce a compiere un viaggio in Oriente visitando l'India e il Tibet, dove riceve le prime forti impressioni di una civiltà destinata ad avere tanto peso nella definizione del suo linguaggio futuro.

Nel 1965, a Parigi, Glass incontra Ravi Shankar, il famoso virtuoso di sitar, che si era recato in Francia con il suo percussionista Alla Rakha per incidere le musiche destinate alla colonna sonora di un film. C'era bisogno di qualcuno che trascrisse le musiche di Shankar per gli strumentisti e facesse da interprete, e il giovane Glass non si lasciò sfuggire l'occasione. Iniziò così un contatto fertilissimo che sarebbe stato più tardi rievocato da Glass in questi termini:

Quello che per me fu una rivelazione era l'uso del ritmo nello sviluppo della struttura generale della musica. Spiegherei così la differenza tra il ritmo della musica occidentale e il ritmo della musica indiana: noi il tempo lo dividiamo, ne prendiamo un pezzo e lo tagliamo a fette, come una forma di pane. Nella musica indiana, invece (e in tutta la musica non occidentale che conosco), si prendono delle piccole unità, dei *battiti*, che vengono collegati insieme a formare unità di tempo più ampie.

Con quella rivelazione e le capacità acquistate alla scuola della Boulanger, Glass poteva tornarsene a New York e cercare di dare vita a un suo linguaggio musicale edificato a partire dal ritmo.

La prima occasione di far conoscere i pezzi scritti secondo la concezione ritmica additiva arrivò nel settembre 1968, con un concerto tenuto alla Film-Makers Cinémathèque. La violinista Dorothy Pixley-Rotschild eseguì *Strung out* la cui partitura, aprendosi a fisarmonica, veniva a formare sul muro una lunga striscia a forma di "L". Le strutture ritmiche additive, ovvero l'aggiunta o la sottrazione di piccole cellule a una figurazione di base, sono presenti in questo brano per violino amplificato, ma non ancora in quella maniera rigorosa che si troverà nei componimenti successivi. Nella stessa serata fu eseguito anche un duetto per flauti intitolato *Music in the Form of a Square*, per il cui titolo Glass dichiarò di aver preso lo spunto dai *Trois morceaux en forme de poire* di Satie. Sulla scena era stato montato un quadrato di tre metri di lato che conteneva le due parti di flauto; i due esecutori (Jon Gibson e lo stesso Glass) eseguivano le loro parti, amplificate da un microfono a contatto, girando intorno al quadrato. Un pubblico composto in gran parte da adepti delle arti visive decretò alla serata un caloroso successo e Glass se ne andò con la certezza che le sue strutture ritmiche additive indicavano una strada sicura lungo la quale procedere. I passi successivi saranno rappresentati da *Two Pages*, in cui le strutture additive sono indicate in maniera lampante, da *Music in Fifths* che segue la stessa procedura applicandola a un gioco di quinte parallele, da *Music in Contrary Motion* e *Music in Similar Motion* in cui il numero delle parti cresce con l'aggiunta di una voce di base che assomiglia a un tenor degli antichi organa dell'Ars Antiqua.

Durante le prove di *Music in Similar Motion* Glass fece un'interessante scoperta: «Suonavamo allora al centro di una sala con gli altoparlanti piazzati nei quattro angoli. Durante la prova notammo dei suoni tenuti che emergevano dalla ripetizione dei battiti. Mi fermai per chiedere chi era che cantava. Ma nessuno cantava; si trattava di un effetto psicoacustico». Fu così che nel 1970 Glass decise di ampliare quell'effetto in un nuovo lavoro di grandi dimensioni che si sarebbe intitolato *Music With Changing Parts*. Nell'allestire questa partitura Glass concepì 11 moduli ritmici disposti ciascuno su quattro pentagrammi; ogni modulo propone figurazioni ritmiche diverse ma semplici, costituite soltanto di crome, e ciascun modulo viene ripetuto un numero indeterminato di volte. Durante l'esecuzione era lo stesso Glass, impegnato alla testiera, ad accennare con il capo quando si doveva passare da un modulo all'altro. Dopo una quarantina di minuti doveva avere luogo il fenomeno riscontrato casualmente durante le prove di *Music in Similar Motion*, l'«emersione» delle note tenute affidate ai fiati e alle voci. A quell'epoca, siamo nel 1973, il Philip Glass Ensemble aveva raggiunto la sua formazione definitiva, constava cioè di 7 elementi: 3 agli organi elettronici, 3 ai saxofoni (che potevano essere impegnati anche al flauto) e un ingegnere del suono che si occupava delle amplificazioni.

I componimenti che abbiamo menzionato fin qui non avevano graficamente la configurazione della partitura; constavano, per dirla con Glass, semplicemente di «linee non attribuite», poiché l'assegnazione dei ruoli

ai vari strumenti veniva risolta solo durante le prove. L'attenzione del compositore in questi primi lavori era interamente rivolta alla definizione delle strutture ritmiche additive, ma come si è visto, quasi per caso si era posto il problema della dimensione verticale, ovvero dell'armonia. Ed è all'indagine di questa dimensione che tendono i lavori successivi. *Music in Twelve Parts*, un colossale lavoro della durata di cinque ore e mezza scritto fra il 1971 e il 1974, procede per modulazioni non preparate di accordi relativamente semplici, che sono la risultante della sovrapposizione delle varie parti; la lunghezza del componimento, grazie al procedimento della ripetizione, avrebbe dovuto propiziare l'esperienza di un diverso tipo di ascolto. Questa musica, sosteneva Glass, non essendo più narrativa, escludeva la memoria e la facoltà di anticipazione sulle quali si reggeva l'ascolto della musica tradizionale.

L'esplorazione della dimensione armonica prosegue fino al 1977 con un lavoro che si intitola significativamente *Another Look at Harmony*. L'obiettivo principale che affronta questo ampio lavoro in quattro parti è quello dell'integrazione fra armonia e ritmo; accadrà così che a una determinata situazione armonica verrà a corrispondere una particolare configurazione ritmica e le due dimensioni verranno ad acquistare un'evoluzione parallela. Già a proposito dell'ascolto che auspicava potesse nascere dall'esperienza del tempo proposta in *Music in Twelve Parts*, Glass dichiarava che la musica avrebbe dovuto essere percepita come una pura struttura drammatica. Con queste parole il compositore si avvicinava a quella categoria teatrale alla quale aveva sempre prestato una speciale attenzione. Il progetto di *Music in Twelve Parts* si era sviluppato tra il 1971 e il 1974, ma già verso la fine di quell'esperimento Glass aveva scelto una strada che portava direttamente verso il teatro. Nel 1973 c'era stato il primo contatto con Robert Wilson risoltosi ben presto in un progetto di collaborazione destinato a concretarsi in *Einstein on the Beach*. Considerando retrospettivamente l'impegno profuso in *Music in Twelve Parts*, Glass definisce così quell'opera:

Una specie di catalogo delle idee sulla struttura ritmica. Ogni *parte* compendia una serie di queste tecniche (la struttura ciclica, additiva, ripetitiva), così che, ultimata la Parte 10, era praticamente finita anche l'opera di catalogazione. La Parte 11 è stata allora incentrata sugli elementi di raccordo tra le varie parti, che all'ascoltatore apparivano come modulazioni. Tema della Parte 12 fu infine la cadenza, cioè il normale fraseggio di chiusura cui siamo abituati nella musica occidentale: un giusto finale per un pezzo di così ampio respiro (ogni parte durava circa venti minuti, cosicché l'intera composizione, intervalli compresi, era di cinque ore e mezza).

Modulazione e cadenza, combinate con le precedenti tecniche della struttura ritmica, costituiscono la base della mia successiva composizione per l'ensemble - *Another Look at Harmony, Parts 1 and 2* - che poi diventò l'inizio dell'*Einstein on the Beach*.

L'opera andò in scena al festival di Avignone nel 1976 e divenne subito un successo mondiale con riprese alla Biennale di Venezia, a

Bruxelles, Parigi, Amburgo, Amsterdam e quindi al Metropolitan di New York. Il successo di *Einstein on the Beach* regalava a Philip Glass la celebrità mondiale, ma significava anche un trionfo delle tecniche minimaliste, rivelatesi capaci di conquistare pubblici ben più vasti di quelli che normalmente seguono le manifestazioni di musica contemporanea. Con il Minimalismo la Nuova Musica usciva dall'isolamento delle élite? Furono in molti a crederlo, e di un pubblico in cui si mescolavano un po' alla rinfusa velleità intellettuali, vocazioni ai riti collettivi psichedelici, ambigue analogie con il rock e altri prodotti di una cultura massificata, Philip Glass divenne il leader indiscusso. *Einstein on the Beach* in fondo non si poteva neppure definire un'opera: Wilson e Glass avevano messo insieme una serie di *events* (l'eredità ben metabolizzata del Fluxus è innegabile) di taglio un po' surrealista in cui non è possibile rintracciare ruoli protagonisti, e in fondo neppure un intreccio. La sequenza degli eventi, con danze, pantomime, musica e brillanti interventi del coro, funziona però magnificamente, al punto da suggerire l'ipotesi di una nuova drammaturgia. Con molta perspicacia Philip Glass seppe compiere subito dopo una virata spettacolare, offrendo al pubblico dell'Opera di Rotterdam, che gliela aveva commissionata, un'opera vera e propria: *Satyagraha*. Questa volta, nel 1980, c'erano un regolare libretto, approntato da Constance de Jong, e un protagonista; l'opera si configura infatti come una serie di quadri dedicati alla vita del giovane Gandhi e all'inizio di ciascuno dei tre atti una figura silenziosa sale su un podio dal quale osserva la scena ed evoca gli episodi della vita di Gandhi. I tre personaggi, Tolstoj, Tagore e Martin Luther King, fungono quindi da assi di riferimento per il pensiero di Gandhi orientandolo verso il passato, il presente e il futuro.

Fu il teatro dell'opera di Stoccarda a offrire a Glass l'occasione, con la commissione di una nuova opera, di articolare la sua produzione teatrale in una grande trilogia. Ekhnaton, il faraone della XVIII dinastia oggi ritenuto il primo monoteista, sarebbe stato il protagonista della terza opera, *Akhnaten*, e su questo suggestivo tema il regista Achim Freyer creò per il teatro di Stoccarda un allestimento scenico di rara bellezza, capace di valorizzare al massimo la nuova opera, andata in scena nel 1983. Da quel momento l'attività di Glass ha acquistato un'impressionante accelerazione: lavori teatrali, balletti, musiche per film, componimenti cameristici e sinfonici si susseguono senza posa, formulando ipotesi linguistiche sempre più orientate verso un eclettismo non privo di concessioni a un gusto che pare ormai lontano dal rigore e dalla profondità che avevano dettato le prime esperienze minimaliste. È innegabile però che il Minimalismo dimostra una grande vitalità, che si manifesta in una rara capacità di adattamento: istanze di poetiche diverse e di nuove generazioni vengono accolte e sviluppate nel suo alveo. Il successo delle opere di un compositore come John Adams (nato nel 1947) - *Nixon in China* (1988) e *La Mort de Klinghoffer* (1991) - mostra la capacità del lin-

guaggio minimalista di continuare a svilupparsi accogliendo nella sua fibra sempre nuovi elementi. In fondo l'ipotesi di partenza di questo linguaggio consisteva nel ridurre al minimo i propri elementi compiendo una fondamentale opzione a favore del ritmo. La storia del Minimalismo migliore, e l'opera di Steve Reich con la sua ricchezza di stimoli e di riflessioni critiche è lì a dimostrarlo, è quella di una riappropriazione di elementi diversi che vengono via via riscoperti e filtrati da un'indagine critica capace di metterne a nudo la struttura. Scoprire le profonde analogie strutturali che legano tra loro opere e linguaggi lontani nel tempo e nello spazio significa inoltrarsi lungo un percorso imprevedibile e infinito, ma è anche la regola per non far decadere le operazioni compositive nei cliché più scontati e commerciali che con fin troppa frequenza affollano lo scenario musicale odierno.

Nel 1961 Steve Reich lasciò New York per stabilirsi nella Bay Area (la baia di San Francisco). A New York aveva compiuto buoni studi musicali alla Juilliard School e aveva anche frequentato corsi di filosofia all'università. L'aver seguito qualcuna delle manifestazioni musicali di avanguardia, come il concerto in onore di Cage a Tawn Hall nel 1958, più che accendere fervori aveva suscitato in lui delle perplessità. A San Francisco Reich avrebbe potuto perfezionare la sua preparazione e mettere a fuoco dei progetti con i quali le aspirazioni ancora un po' confuse che si portava dentro avrebbero potuto incidere il loro solco nella modernità. Una chance potevano offrirgliela i corsi che Luciano Berio teneva al Mills College di Oakland, e Reich non si lasciò sfuggire l'occasione di conoscere, con quella guida illuminata, la musica di Webern, di Maderna, di Boulez e dello stesso Berio.

Quelle studiate sotto la guida del compositore italiano erano le musiche del giorno, ma in quel periodo Reich aveva anche le sue musiche della notte, rappresentate dal jazz che si suonava nei club di San Francisco, e al centro di quella costellazione notturna stava John Coltrane. Le musiche del giorno e quelle della notte non erano tuttavia sufficienti a placare l'inquietudine intellettuale del giovane Reich, che nel mondo culturalmente ricco di fermenti della Bay Area seguiva, in qualche caso partecipandovi, l'attività di gruppi teatrali, di mimi e danzatori, del cinema di avanguardia e della musica elettronica. È proprio in questa San Francisco dei primi anni Sessanta che si situano le prime sortite del giovane compositore: musiche di scena, esperimenti elettronici, colonne sonore per film sperimentali. Era una vita inquieta, travagliata da un'ansia creativa che non riusciva a trovare, tra tutte quelle sollecitazioni, la sua strada, e poi esistevano anche i problemi pratici: la vita di quel musicista venticinquenne non era fatta soltanto di studio e non era neppure una bohème americana del tipo di quella dei Beatniks.

Per guadagnarsi da vivere Reich fece per un certo tempo l'autista di taxi e per tenere desta la sua attenzione musicale piazzò nell'auto un

microfono e un registratore con il quale captare le voci dei passeggeri. Chissà quali segnali musicali avrebbero potuto scaturire dal mondo circostante, e poi la lezione della "musica concreta" costituiva, sia pure con molte riserve, una possibilità da non trascurare. Già in quegli anni di apprendistato appare chiaro che Reich era affascinato da una duplice attrattiva: voleva fare il compositore, su questo non c'era dubbio, e intendeva farlo valendosi degli strumenti tradizionali, ma si sentiva anche fortemente attratto dal mezzo tecnico rappresentato allora dalle due prospettive della musica elettronica e di quella registrata. A quest'ultima andavano le sue preferenze, e l'attenzione rivolta alla poeticità sonora del mondo circostante non può non essere messa in relazione con l'eredità di Cage; con una fondamentale differenza però: per Steve Reich i suoni non devono essere lasciati a se stessi ma costituiscono un materiale che il compositore ha il compito di organizzare dopo averne indagato le virtualità.

Nel 1963 Reich diede il suo contributo alla realizzazione di *In C* di Terry Riley ed ebbe così l'occasione di conoscere le tecniche ripetitive fondate sulla sovrapposizione di differenti moduli musicali. Se si facesse un elenco di tutto quello che accadeva allora intorno a Steve Reich, si vedrebbe come l'addensarsi di una nube costituita da un'infinità di suggestioni che convergevano in un'unica direzione: la tecnica delle ripetizioni di Riley, i film sperimentali di Bruce Conner che ripetono all'infinito le medesime sequenze, le arti del gesto e della danza, la musica elettronica. Questa convergenza, però ci è possibile rilevarla solo a posteriori; in quel momento occorre che si producesse qualcosa di simile a una scintilla capace di creare un corto circuito. Fu così che verso la fine del 1964 Reich si trovò un giorno a passare per Union Square dove un predicatore nero, il "fratello" Walter, teneva un concitato sermone in cui annunciava la fine del mondo: l'immagine biblica del diluvio universale andava benissimo per annunciare quella fine del mondo che la paura della guerra atomica rendeva quanto mai attuale, e così padre Walter diceva con una certa enfasi: «It's gonna rain». Avvezzo a cogliere al volo i segnali sonori in cui s'imbatteva, Reich mise in azione il suo registratore e si portò a casa quel suggestivo lembo di predica.

La storia del compositore Steve Reich parte proprio da questo scampolo di nastro magnetico, dal quale si irradiava una suggestione che chiedeva di essere in qualche modo sviluppata. Ascoltando e riascoltando quella frase, Reich si rese conto che la ripetizione rivelava progressivamente le valenze ritmiche e melodiche contenute nelle parole; ciò che esisteva allo stato latente e che a un solo ascolto poteva passare inosservato, si svelava attraverso le ripetizioni. Nacque così l'idea di una ripetizione intesa come processo capace di svelare le virtualità musicali implicite nelle parole. La frase venne riportata su due nastri magnetici che, fatti partire all'unisono, venivano via via sfasandosi. Quel procedimento, definito poi "defasaggio", si impose «come un modo per sfruttare un certo

numero di relazioni tra due motivi identici senza fare ricorso ad alcuna transizione». Con *It's gonna rain* Reich aveva trovato la sua strada minimalista ma non si trattava soltanto di un procedimento, perché tutte le tensioni drammatiche contenute nella voce del "fratello" Walter esplodevano letteralmente attraverso quel gioco di ripetizioni, componendo un documentario sonoro in cui si riverberavano le inquietudini intellettuali ed esistenziali di una delle epoche più travagliate della nostra storia recente. Il processo attivato con il defasaggio in *It's gonna rain* dimostrò di poter produrre effetti sensazionali: la prima parte del componimento si limitava a procedere con due canali dapprima all'unisono, successivamente defasati e quindi riportati all'unisono; nella seconda parte però la continuazione della frase di Brother Walter veniva portata su quattro canali che opportunamente defasati, arrivavano a tessere una complessa trama di otto voci. Ne derivava una vertiginosa combinazione di nuove situazioni armoniche, melodiche e ritmiche; una sorta di prodigioso ronzio sonoro.

Il miraggio della macchina era però in agguato. Reich, che nel frattempo era tornato a New York, impiegò il procedimento di *It's gonna rain* in *Come Out*, un brano in cui la voce di un ragazzo coinvolto in una sommossa ad Harlem veniva trasportata in una tessitura a otto voci, in *Melodica*, dove il materiale di partenza invece che dalla voce era fornito da un passo strumentale, e si ritrovò nel giro di un anno ad aver bruciato tutte le chance contenute in quel modo di procedere. Non poteva continuare a comporre delle repliche di *It's gonna rain* all'infinito e allora si chiese se il procedimento del defasaggio non poteva essere sottratto alla macchina. Si mise al lavoro, registrò un frammento suonato da lui stesso al pianoforte, e quindi si pose di fronte alla propria registrazione per vedere se era in grado di effettuare lui stesso il defasaggio. Ci riuscì, ed ebbe così la certezza che la tecnica del "defasaggio" poteva essere realizzata dagli interpreti, ma l'esperimento gli rivelò che quel modo di suonare richiedeva un tipo diverso e alquanto più intenso di concentrazione: bisognava entrare in una prospettiva psichica nuova, caratterizzata da una sorta di vuoto mentale preliminare. Alla scoperta seguì un nuovo slancio creativo di cui sono testimonianza, nel 1967, *Piano Phase* e *Violin Phase*, nei quali sono all'opera due pianisti e due violinisti, o in alternativa un solo strumentista posto di fronte al proprio suono registrato. In quest'ultimo caso l'esecutore deve anche imparare a reagire alle figure inaspettate che nascono dal processo di defasaggio.

Fu attraverso questi esperimenti che Reich fu indotto a portare la propria attenzione sul fenomeno dell'esecuzione; un modo di suonare di questo genere richiedeva un diverso tipo di concentrazione, una tabula rasa capace di obliterare l'enorme bagaglio di tic, magari anche squisiti, che contraddistinguono la formazione tradizionale, modellata essenzialmente sulla figura dell'interprete virtuoso. Attraverso analisi di questo genere cominciò a venire sempre più alla luce uno dei maggiori problemi della prassi musicale contemporanea: per affrontare un certo repertorio bisogna amarlo e non subirlo; questo implica nell'interprete l'umiltà di

apprendere nuove procedure esecutive mettendo da parte il proprio lussuoso bagaglio accademico. Naturalmente non è facile che ciò avvenga, anche a causa dello scarso interesse mostrato dalle maggiori istituzioni per il repertorio contemporaneo, e allora è bene, sostiene Reich, che il compositore di oggi provveda a fondare un ensemble con il quale curare personalmente l'esecuzione della propria musica. Fu così che in quegli anni a New York si cominciò a formare quello che sarebbe diventato l'ensemble Steve Reich and Musicians.

Consapevole del fatto che nei suoi lavori di esordio era contenuto un potenziale estetico ad alta concentrazione, Reich sentì il bisogno, nel 1968, di mettere per scritto alcune sue riflessioni sul tema della composizione come processo e lo fece con acume e stringatezza in un breve saggio intitolato *Musica come processo graduale*. L'idea della composizione come processo si era affermata già dieci anni prima con il famoso *Concerto per pianoforte* di Cage e Reich aveva seguito l'avvenimento di Town Hall. Occorreva dunque chiarire quanto lontana fosse da quella cageana la sua nozione di processo e per farlo Reich volle indicare la discriminante nell'elemento della trasparenza: «Mi interessano i processi percepibili. Voglio poter udire il processo nel suo svolgimento sonoro». Le intenzioni compositive che danno vita al processo devono essere trasparenti in ogni dettaglio ma «per favorire un ascolto attento ai minimi dettagli, il processo musicale dovrebbe svolgersi con estrema gradualità», e per non lasciare dubbi su ciò che si deve intendere per gradualità Reich provvede a fornire un eloquente catalogo di metafore:

L'esecuzione e l'ascolto di un processo musicale graduale assomigliano a: spingere un'altalena, lasciarla andare ed osservarla mentre ritorna gradualmente all'immobilità; capovolgere una clessidra e osservare la sabbia mentre scorre lentamente sul fondo; affondare i piedi nella sabbia sulla riva dell'oceano e guardare, sentire e ascoltare le onde che a poco a poco li seppelliscono.

Quella del processo compositivo che coincide totalmente con la realtà sonora è un'idea rigorosamente minimalista che distingue l'esperienza di Reich da quella degli altri compositori:

John Cage ha usato i processi e ne ha accettato i risultati, ma i suoi processi erano di tipo compositivo e non si potevano distinguere durante l'ascolto. Il processo che consiste nell'usare l'I-Ching o le imperfezioni di un foglio di carta per definire dei parametri musicali non è trasparente all'ascolto. L'orecchio non riesce a cogliere la relazione tra i processi compositivi e la realtà sonora. Analogamente, nella musica seriale, la serie raramente è udibile. Questa è una differenza fondamentale tra la musica seriale (essenzialmente europea) e l'arte seriale (essenzialmente americana), in cui la serie percepita è di solito il punto focale dell'opera.

La rigorosa consequenzialità del processo graduale implica anche l'esclusione di qualsiasi pratica improvvisativa e Reich lo afferma perentoriamente: «Non si può improvvisare in un processo musicale: i due concetti

si escludono a vicenda». Il processo graduale si svolge quindi nella prospettiva di una totale trasparenza e lucidità intellettuale: ogni risvolto mistico, ogni ipnosi, ogni liturgia orientaleggiante sono esclusi. Eppure l'esecuzione viene ad assomigliare a qualcosa che potremmo definire il rito della trasparenza intellettuale: «Quando si esegue o si ascolta un processo musicale graduale si partecipa a una specie particolare di rituale liberatorio e impersonale».

L'opera di Reich di maggior fascino ritualistico credo sia *Drumming*, una monumentale partitura che raggiunge con le sue quattro parti la durata di quasi un'ora e mezza. Reich la scrisse nel 1970, sublimandovi le esperienze maturate durante un viaggio in Ghana, dove si era recato per studiare la percussione africana. Nella locale università ebbe occasione di seguire le lezioni impartite da Gideon Alorworye sull'antica arte di suonare il tamburo e si accorse che le procedure ritmiche adottate consistevano di alcuni passi ripetuti della stessa lunghezza; si trattava in sostanza di una struttura poliritmica non molto diversa da quella attuata nella sua musica. Notò anche l'espressione che assumeva il tamburo-capo quando si doveva passare da una figurazione ritmica a un'altra; i partner recepiavano il segnale assumendo a loro volta un'espressione diversa e diventava così possibile eseguire strutture ritmiche complesse senza direttore.

Drumming allargava enormemente i presupposti implicati nella concezione di processo e in qualche caso li superava addirittura varando tre nuove tecniche:

1) *rhythmic construction* e *rhythmic reduction* - la figura viene costruita progressivamente all'interno di una battuta di 12 tempi (in 12/8). Cominciano a costruirla due tamburi nel modo seguente: si hanno dapprima, nell'arco di una battuta, 1 battito e 11 pause, poi 2 battiti e 10 pause e così via. La *rhythmic reduction* ci fa assistere al processo inverso di una battuta colma dei suoi 12 battiti che viene via via scolmandosi;

2) introduzione della varietà timbrica - nelle opere precedenti la timbrica era assolutamente uniforme, mentre in *Drumming* Reich ci propone una diversificazione del timbro per ciascuna sezione, per cui avremo la successione seguente:

I - tamburi

II - marimbe

III - glockenspiel

IV - tutti gli strumenti più le voci

Reich riteneva indispensabile il principio dell'omogeneità timbrica per fare percepire all'ascoltatore la struttura e il divenire delle figure attraverso il defasaggio ma in *Drumming* ci troviamo di fronte alla prima deroga in nome della ricerca della fascinazione sonora, e inoltre il passaggio da una fascia timbrica alla successiva viene effettuato attraverso un sofisticato sistema di mixaggio che non può essere analiticamente controllato dall'ascoltatore;

3) introduzione delle voci umane – per la prima volta le voci umane intervengono direttamente nell'esecuzione di un'opera non registrata, ma con l'avvertenza di renderle il più possibile omogenee agli strumenti; esse dovranno infatti risuonare come un allargamento del loro alone timbrico in base a un accurato sistema di corrispondenze che potrebbe essere descritto nel modo seguente:

I - voci maschili-bongo intonati: gli esecutori cantano sulle sillabe «tuk - tok - duk»

II - voci femminili-marimbe: gli esecutori cantano sulle sillabe «bou -dou»

III - glockenspiel-fischietti

IV - tutti i tipi di fonazione precedenti si sommano a tutti gli strumenti.

Le procedure messe a punto con tanto successo in *Drumming* vengono applicate nel 1973 a un componimento che s'intitola *Six Pianos*. L'idea di comporre un brano per molti pianoforti discendeva direttamente dalla pratica di *Drumming*; infatti si trattava di usarli come se fossero dei tamburi intonati, ma le tastiere dei pianoforti consentono di raggiungere una tessitura più complessa che arricchisce e integra i procedimenti della *rhythmic construction*. I primi tre pianoforti eseguono ciascuno con note diverse la medesima figurazione ritmica contenuta in una battuta di otto tempi, contemporaneamente il sesto pianoforte suona anch'esso la sua figurazione in otto tempi. I pianoforti quarto e quinto cominciano a realizzare la figurazione del sesto con una sfasatura di due tempi. Dopo otto battute la figurazione sarà completa ma, invece di nascere dal vuoto delle pause come in *Drumming*, si sarà sviluppata sul continuum del sesto pianoforte che ce l'ha fatta ascoltare fin dall'inizio. Il gioco di incastri può sembrare un po' intricato ma all'ascolto risulta perfettamente funzionale, un vero e proprio equivalente sonoro dei "multipli" e dei Wall-Drawing con cui Sol LeWitt attirava l'attenzione di un pubblico affascinato dall'ideale di geometrica purezza. C'è qualcosa di estremo nel gioco di incastri che produce la tessitura di *Six Pianos* e ne fa un'opera rigorosamente minimalista, ma già si è visto che Reich ha una tendenza spiccata a non adagiarsi in nessuna prospettiva, neppure in quella più fertile.

La crescita mediante sovrapposizioni, giustapposizioni e incremento della complessità lungo un medesimo asse di sviluppo non fa parte del suo pensiero che va sempre in cerca di nuove articolazioni. Così, all'indomani di un'opera rigorosamente minimalista come *Six Pianos*, ci si imbatte in *Music For Mallet Instruments, Voices And Organ* il cui organico - 4 marimbe, 2 glockenspiel, 1 vibrafono, voci e organo elettronico - viene impiegato in modo da fondere due procedimenti ritmici simultanei e interconnessi. Da un lato il procedimento adottato in *Six Pianos*, la costruzione cioè di una figurazione ritmica attraverso la duplicazione delle battute, dall'altro un processo indipendente che si afferma nelle

voci, nel metallofono e nell'organo. Sul primo versante troviamo un glockenspiel e 3 marimbe che cominciano a suonare la figurazione ritmica completa (come i 4 pianoforti in *Six Pianos*) mentre l'altro glockenspiel e la quarta marimba cominciano il graduale processo di costruzione, naturalmente defasato; sul secondo versante le voci il vibrafono e l'organo si impegnano nella graduale dilatazione di due accordi cadenzali che alla fine del componimento acquistano una lunghissima durata. Armonia (per ora ancora molto semplice) e ritmo cominciano a interagire attraverso due processi diversi ma complementari.

Si tratta di una nuova prospettiva al cui approfondimento è dedicata tra il 1974 e il 1976 *Music For Eighteen Musicians*, un'opera della durata di quasi un'ora che impegna un vasto organico: violino, violoncello, 2 clarinetti, 4 voci femminili, 4 pianoforti, 3 marimbe, 2 xilofoni, 1 metallofono. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una struttura ritmica che consta di due elementi: il primo è rappresentato da una pulsazione regolare che si percepisce chiaramente fin dall'inizio nei pianoforti e nelle marimbe e si manterrà durante l'intera composizione attraverso una famiglia o un'altra di strumenti; il secondo consiste in una diversa unità di misura ricavata dalla durata del respiro umano e la si ritrova nell'Introduzione, nell'Epilogo e nella parte centrale di ciascuna delle 11 sezioni in cui si divide l'opera. È però nella struttura armonica che si riscontrano le maggiori novità.

Fino a questo punto l'armonia usata da Steve Reich è stata della massima semplicità: da un accordo si passava bruscamente a un altro senza alcuna preparazione, e in questi passaggi repentini si poteva leggere controtende un rifiuto della dialettica implicata nelle tecniche della modulazione. Quello della modulazione è infatti il terreno sul quale la musica classica occidentale ha coltivato con la massima raffinatezza lo psicologismo, vale a dire quella dimensione soggettiva dell'arte musicale che trova la sua massima celebrazione nella letteratura romantica. Un'arte oggettiva come quella minimalista - e non si dimentichi il lungo travaglio della musica radicale americana descritto nei capitoli precedenti - è per definizione anti-armonica e antipsicologica. Steve Reich parte da questi presupposti, ma la forza delle soluzioni via via inventate consiste proprio nel non escludere nulla a priori, ovvero nella possibilità di ritrovare e riadattare procedimenti già esistenti purché a essi il progettare musicale approdi sospinto da un'intima necessità. *Music For Eighteen Musicians* è in questa prospettiva un documento sensazionale, proprio nella sua struttura armonica. L'opera è costruita intorno a una sequenza di 11 accordi che risuona nell'Introduzione e nell'Epilogo. Ciascuno degli 11 accordi è tenuto per due respiri dopodiché si passa al successivo; concluso il ciclo degli 11 accordi si ritorna al primo, che viene ripreso dagli strumenti percussivi, e su di esso viene costruito un episodio indipendente della durata di circa 5 minuti, e così di seguito con gli altri accordi. Commentando questa procedura Reich chiama in causa un

esempio alquanto remoto, che ci mostra la disinvoltura con cui il compositore si sposta in lungo e in largo sugli assi della storia:

Ogni accordo che occupava quindici o venti secondi nella sezione di apertura si dilata per costituire la base armonica fondamentale pulsante di una sezione di cinque minuti, proprio come una nota di un cantus firmus o di una melodia gregoriana, in una composizione di Perotinus del XII secolo, viene prolungata di vari minuti per costituire il centro armonico di una sezione dell'organum.

Con *Music For Mallet Instruments, Voices And Organ* e *Music For Eighteen Musicians* Steve Reich era uscito dai luoghi consacrati all'avanguardia nella Downtown. Non era più necessario che i suoi concerti si svolgessero nelle gallerie d'arte e nei cosiddetti spazi alternativi, affollati soltanto da intellettuali di punta; esisteva ormai un pubblico sempre più vasto che mostrava di apprezzare la sua musica e ne subiva il fascino. Da Manhattan, che l'aveva vista nascere meno di dieci anni prima, quella musica poteva spiccare il volo alla conquista delle maggiori istituzioni e affacciarsi sull'orizzonte travagliato e non di rado scontroso della musica europea. Il successo di *Music For Eighteen Musicians* valse dunque a procurare alcune commissioni prestigiose che si sarebbero concretate in *Music For Large Ensemble*, per l'Holland Festival, in *Octet*, per la radio di Francoforte, e in *Variations For Winds, Strings And Keyboard* per la San Francisco Symphony Orchestra. In questi componimenti che si collocano alla fine degli anni Settanta, Reich si allontana ulteriormente dalla matrice del minimalismo rigoroso aprendo la sua musica a influenze e suggestioni diverse, che penetrano però sempre nella profondità della struttura.

Sospinto da un'esigenza di spiritualità che lo aveva accompagnato fin dall'infanzia e poco attratto dai misticismi orientaleggianti allora in voga, Reich cominciò nel 1974 a riscoprire le radici di quella religiosità ebraica entro la quale era fino a quel momento vissuto con indifferenza. Decisivo fu in quell'anno l'incontro con la videoartista Beryl Korot, che nel 1976 sarebbe diventata sua moglie. In questa riscoperta e approfondimento delle proprie radici spirituali lei era forse ancora più determinata, e così Reich fu indotto a frequentare la sinagoga e a imparare l'ebraico. Nel 1977 i due fecero un viaggio di studio a Gerusalemme e lì Reich ebbe l'occasione di studiare e registrare con l'assistenza di Avigdor Herzog (direttore della fonoteca dell'Università ebraica di Gerusalemme) alcuni esempi di cantillazione dei primi versi della Genesi. Fu l'inizio di un'esperienza decisiva che negli anni successivi avrebbe dato importanti frutti. Dalla cantillazione ebraica Reich trasse l'impulso per la costruzione di una tecnica che avrebbe definito "melodic construction". Mediante la giustapposizione di brevi frammenti poteva passare alla costruzione di melodie più lunghe le quali, si può facilmente immaginare, venivano a costituire un passo importante nell'allontanamento dal vecchio orizzonte della musica minimalista.

Il primo componimento in cui si può notare questa costruzione di melodie più lunghe è proprio *Music For Large Ensemble* che, impegnando 11 percussionisti, 2 voci femminili, 2 viole, 2 violoncelli, 2 contrabbassi, clarinetto, flauto, saxofono soprano e 4 trombe, veniva a essere il brano con l'organico più vasto che avesse mai impiegato. Le procedure ritmiche sono praticamente le stesse dei componimenti precedenti, ma le melodie sono decisamente più lunghe, e all'interno di ciascuna delle 4 sezioni si può scorgere una forma ad arco (A-B-C-B-A) che introduce un complesso gioco di simmetrie nella macrostruttura. Se si considera che la durata di questi componimenti subisce una notevole riduzione (*Music For Large Ensemble* e *Octet* hanno una durata compresa tra i 15 e i 18 minuti) si comprende come le varie novità introdotte nel linguaggio imprimevano alla composizione un diverso orientamento che potrebbe essere riassunto nei tratti seguenti: sensibile riduzione della durata; crescita della funzione armonica; allungamento e accentuazione del rilievo delle melodie; sviluppo del senso della forma mediante l'introduzione di simmetrie interne.

«Per un compositore come me che ha passato gran parte del suo tempo a studiare le fonti musicali non occidentali, credo sia molto salubre reimmergersi in quegli aspetti della tradizione occidentale che hanno per lui un particolare significato». Così Reich commenta lo studio che nell'estate del 1979 aveva dedicato alla sequenza di accordi per quinte sovrapposte che apre l'Adagio del secondo *Concerto per pianoforte e orchestra* di Bartók. Quello studio fu il presupposto delle *Variations For Winds, Strings And Keyboards*, il primo lavoro per grande orchestra composto da Reich che venne presentato alla Carnegie Hall nel febbraio dell'80. «Le variazioni - afferma Reich - si basano su una progressione armonica un po' alla maniera di una ciaccona, benché si tratti di una progressione armonica molto più lunga rispetto alle 4 o 8 battute che si trovano di solito nelle ciaccone». È la prima volta dunque che l'armonia funzionale ha, in un'opera di Reich, il primato nel determinare la struttura, e commentando questo suo nuovo lavoro il compositore dichiara senza mezzi termini: «Credo che l'armonia funzionale non sia esaurita».

Restaurazione dell'armonia funzionale e ritorno quindi a quella tecnica della modulazione che dalle opere precedenti era sempre stata esclusa? Forse non è proprio così e Reich si sente in dovere di precisare: «Invece di passare da un accordo al successivo, il movimento avviene attraverso quella che si suole chiamare sospensione, cioè tutte le note si spostano una alla volta in modo da lasciare aperto il problema della fondamentale, che si risolverà nel momento in cui entreranno gli ottoni». La sovrapposizione delle quinte nel motivo di corale del *Concerto* di Bartók ha dunque suggerito l'ipotesi di uno scivolamento progressivo delle note dell'armonia in modo da creare tensioni dissonanti e ambiguità tonali a causa della fondamentale sospesa. L'andamento armonico, i tempi piuttosto lenti che consentono maggior rilievo alle parti melodiche, l'assenza delle

solite marimbe e vibrafoni con i loro ordinatissimi stillicidi, e infine le figurazioni melodiche, non più costruite con la tecnica della colmatatura dello spazio come in *Drumming*, ma date già perfettamente formate, lasciano intuire nuovi orientamenti che non sarebbe giusto definire ri-torni o recuperi.

Steve Reich con il suo minimalismo intese a suo tempo veramente fare tabula rasa e puntare tutto sulla dimensione oggettiva dei processi gradualì. Così facendo venivano rimosse dall'orizzonte culturale quelle che Feldman aveva definito "retoriche compositive", poiché era necessario compiere qualcosa di simile a un viaggio iniziatico. La musica contemporanea ha sentito acutamente l'esigenza di questo viaggio, che doveva prendere le mosse da un oblio capace di cancellare o sospendere la somma di conoscenze che rifluiscono dal passato. Durante questo viaggio carico di oblio può capitare di imbattersi in esperienze trascorse, vicine e lontane, che si presenteranno come autentiche riscoperte, dimostrando la suprema veridicità del principio platonico che conoscere è rimembrare. Il passato ritrovato o rimembrato possiede un inequivoco sapore di autenticità, e così può capitare che da quella sequenza di accordi del *Concerto* di Bartók si sprigioni una vera illuminazione.

Anche un'opera come *Tehillim*, che Reich compose nel 1981, possiede più che mai questo sapore della riscoperta. L'antico mondo musicale ebraico dei Salmi torna alla luce in questa grandiosa partitura per 3 voci femminili, 5 percussioni, 2 clarinetti, 2 oboi, corno inglese, 2 organi elettronici e quartetto d'archi. Reich non aveva messo in musica un testo da quando era studente; si era sempre rifiutato di farlo poiché, sovrapponendosi alle parole, la musica finiva col distorcere o distruggere quel ritmo implicato nella parola al quale fin da *It's gonna rain* aveva rivolto la sua attenzione. I Salmi in ebraico che costituiscono il testo di *Tehillim* non hanno riscontri nel canto sinagogale; il compositore è dunque totalmente libero nel comporre le proprie melodie. *Tehillim*, Reich ci tiene a precisarlo, non nasce da alcuno spunto musicologico, è un'opera di pura invenzione; la melodia non nasce da frammenti ripetitivi e neppure dalla giustapposizione di frammenti come era stato il caso delle opere più recenti (*Octet*, *Music For Eighteen Musicians* e le *Variations*), è una melodia di totale invenzione che nasce dal ritmo interno dei versi. Il procedimento armonico è quello delle ultime opere e consiste in un ciclo di accordi stabilito all'inizio di ciascuna sezione che viene sottoposto a permutazioni consistenti nel lasciare intatti i registri medi e acuti mutando progressivamente i bassi. La maggiore novità si riscontra però nel metro, che non è più invariabile come nei componimenti precedenti; esso diviene fluttuante, dovendo seguire la declamazione del testo ebraico, e anche la scrittura degli archi, che nelle opere precedenti si limitava a tessere la struttura accordale, acquista ora una nuova rilevanza impegnandosi nell'imitazione dei motivi vocali.

Per avere un'idea dell'accuratezza e dell'originalità che Reich pone nel richiamare in vita le immagini sonore dei Salmi, si consideri brevemente

la fattura della prima parte. Si ascolterà all'inizio una voce sola accompagnata da un tamburino intonato raddoppiato dal battito delle mani; a ogni verso del salmo viene assegnato un particolare materiale melodico che implica frequenti cambiamenti di metro nella melodia. Dopo l'esposizione della voce sola con il tamburino e il battito delle mani - si tratta di un momento veramente magico - i 4 versi del Salmo vengono ripetuti con un raddoppio dato dalla voce del clarinetto alla quale si aggiungono un secondo tamburino e un secondo battere di mani, con l'avvertenza però che i due tamburini formino un canone; i canoni sono la tecnica sulla quale si basa l'intero episodio, la cui tessitura diviene via via più complessa grazie ai raddoppi degli strumenti a fiato e degli accordi. Dopo aver raggiunto un culmine di complessità, coincidente con un canone a 4 voci, la struttura diviene via via più semplice, compiendo un perfetto movimento ad arco.

Il linguaggio di *Theillim*, con i suoi metri fluttuanti, le melodie di libera invenzione che cercano di rimodellare il disegno delle parole, le complesse variegazioni armoniche e il sapiente sfruttamento delle tecniche del canone e della variazione, sembra ormai trascendere di gran lunga l'orizzonte minimalista; è un linguaggio flessibile e vario che dei lontani esordi conserva soltanto il rigore intellettuale.

Attraverso le opere di Reich esaminate fin qui abbiamo ricostruito la storia di questo linguaggio e abbiamo visto che questa storia si configura come una graduale riscoperta di motivi, temi, forme e tecniche musicali, reinventati e resi particolarmente duttili. Le opere possono a questo punto farsi più esplicite, esprimendo chiaramente ciò che era enunciato ellitticamente all'epoca degli esordi. *The Desert Music*, del 1983, acquista addirittura dimensioni e strutture che fanno pensare a un poema sinfonico dei nostri giorni. Si tratta dell'opera con il più vasto organico che mai Reich abbia affrontato: una grande orchestra di 89 esecutori, un coro di 27 voci e una durata complessiva che sfiora i 50 minuti. I testi poetici cantati dal coro vengono da uno dei poeti più cari alle avanguardie americane, William Carlos Williams, e disegnano nell'insieme una sorta di compendio filosofico in cui si alternano i timori della distruzione dell'umanità e le speranze di salvezza; la forma ad arco in 5 movimenti di bartókiana memoria consente di attivare un complesso gioco di simmetrie sia sul piano della struttura musicale sia su quello della struttura filosofica. Schematizzando l'intero componimento con la formula A-B-C-B-A, siamo in grado di rilevare le simmetrie più evidenti che consistono nell'assegnare al primo e al quinto movimento lo stesso ciclo armonico e un tempo rapido, e al secondo e al quarto tempo moderato, lo stesso ciclo armonico e lo stesso testo poetico («Well, shall we think or listen?»). Il terzo movimento è di gran lunga il più complesso e il più esteso, raggiungendo una durata di 18 minuti; presenta anche lui una forma ad arco del tipo A-B-A in cui troviamo la sintesi di pensiero più complessa. La prima e la terza parte contengono lo stesso testo poetico

che lancia all'umanità il fondamentale avvertimento: «Dite loro che l'uomo è sopravvissuto sinora perché era troppo ignorante / per sapere come realizzare i suoi desideri. Ora che può realizzar- / li deve cambiarli o perire». La parte centrale contiene invece un testo che potrebbe essere considerato l'arte poetica di Steve Reich: «È un principio della musica / ripetere il tema. Ripetere e ripetere ancora / mentre il passo cresce. Il / tema è difficile / ma non più difficile dei fatti da risolvere».

L'immagine del deserto che su tutto incombe riveste molteplici significati: quello positivo di luogo mistico e ascetico in cui possono manifestarsi le rivelazioni e quello negativo di luogo in cui l'uomo perde il senso dell'orientamento e soggiace alle allucinazioni e alle angosce. Le tecniche musicali impiegate sono ormai note ma l'originalità di *The Desert Music* consiste nel sottoporre quelle tecniche, neutre in se stesse, a un processo intenso di drammatizzazione. I cicli di accordi che si ritrovano in ogni sezione vengono configurati come serie di accordi pulsanti, l'armonia risulta però più cupa e cromatica per adeguarsi alle esigenze espressive del testo. Angoscia, terrore, morte, ombre demoniache si susseguono sui pentagrammi di *The Desert Music*, e nel ritrovare le antiche tecniche compositive di Reich rivestite di tutte quelle maschere si resta attoniti. Quelle procedure conquistate ed elaborate nel corso degli anni, venendo a contatto dei contenuti drammatici, pare siano investite e attraversate da una corrente che le rode dall'interno, le sconvolge, muta loro di segno facendone sprizzare luci completamente inedite: un suono dapprima agnostico nella sua fisicità che approda al significato è un vero shock.

Nel suo sviluppo spiraliforme l'opera di Reich torna a sfiorare i temi e le tecniche dei suoi esordi, ma con tutti i sussidi di una tecnologia più avanzata e di un pensiero più evoluto. Ne sono prova negli anni Ottanta i vari "Counterpoint", in cui gli strumenti suonano contro se stessi ovvero contro la propria immagine registrata. Così nascono nel 1982 *Vermont Counterpoint*, per ottavino, flauto, flauto contralto e nastro magnetico, nel 1985 *New York Counterpoint* per clarinetto, clarinetto basso e nastro magnetico, e nel 1987 *Electric Counterpoint* per chitarra e nastro magnetico, tutti componimenti che si basano sul canone e seguono le stesse procedure di *Violin Phase* e *Piano Phase*, ma con figurazioni melodiche più estese e cambiamenti armonici più flessibili. Da questo momento per descrivere le opere di Reich non sono più sufficienti i procedimenti di volta in volta inventati e messi a punto; le tecniche, i motivi ideali e le proiezioni drammatiche si intrecciano in complesse tessiture con una capacità di incastro che nulla perde del suo rigore deduttivo. Gli ultimi due lavori, *Different Trains* del 1988 e l'opera *The Cave* del 1993, risultano strettamente collegati, quasi scaturiti da una medesima intuizione drammatica che ha in *Different Trains* la sua ouverture.

L'idea dalla quale nasce questo componimento per quartetto d'archi, voci e sirene di locomotive registrate ha un carattere decisamente auto-

biografico. Negli anni della sua infanzia a Reich capitava spesso di compiere dei viaggi in treno da New York a Los Angeles, poiché i suoi genitori divorziati abitavano in quelle due città. Faceva quei lunghi viaggi in compagnia di Virginia, la governante, ma a ripensarci dopo tanti anni gli venne in mente che proprio mentre lui compiva quei viaggi spensierati, altri treni, i convogli della morte, attraversavano l'Europa. Di qui l'idea di una rievocazione articolata nei tre movimenti di un quartetto che viene ad assomigliare a un'opera in miniatura. Nel primo movimento si collocano le reminiscenze americane con poche e intense frasi di Virginia e di un autista di autobus le cui voci registrate solcano la trama del quartetto al pari dei fischi delle locomotive. Nel secondo la scena si sposta sui tragici treni dell'Europa e la musica registra un inquietante allentamento del tempo; le frasi sono pronunciate da persone destinate all'olocausto, mentre i fischi delle locomotive si trasformano in sirene di guerra. Nel terzo movimento è passato tanto tempo e la testimonianza è affidata a quegli scampati che dopo la guerra emigrarono negli Stati Uniti. All'inizio si odono solo le voci, senza sirene, un po' smarrite e quasi sorprese di ritrovarsi ancora al mondo. Poi inizia un episodio che ha carattere di ricapitolazione, in cui tornano le sirene, le voci di Virginia e dell'autista, e quindi un epilogo che ha un più spiccato carattere quartettistico.

Ho detto prima che nella sua evoluzione l'opera di Reich disegna un profilo spiraliforme e difatti *Different Trains* sembra tornare a sfiorare le vecchie intuizioni da cui era scaturito *It's gonna rain*. A mettere in moto l'immaginazione è la musica implicata nel linguaggio parlato, quella musicalità latente che Reich definirà "speech melody". Nelle voci di Virginia e degli altri testimoni ci sono intervalli melodici e ritmi che l'ascolto ripetuto mette in luce; ora però il nastro si limita a suggerire, e le inflessioni musicali della *speech melody* verranno catturate e sviluppate dagli strumenti del quartetto dando vita a una complessa peripezia musicale.

Grazie alla sua forte capacità comunicativa *Different Trains* funziona come una minuscola rappresentazione fatta di reminiscenze personali e la sua drammaticità consisteva nell'aver posto in relazione un fatto personale con un evento molto più vasto. La capacità di connettere il presente con un passato più o meno remoto sta alla base del progetto drammaturgico ben più complesso di *The Cave*, con il quale Steve Reich approda ufficialmente al mondo del teatro. Più volte era stato sollecitato a scrivere un lavoro teatrale ma non aveva mai voluto saperne; il mondo dell'opera era per lui irrimediabilmente ancorato alla civiltà musicale dell'Ottocento, con stili e strumenti troppo poco flessibili. Inoltre ci voleva un'idea drammaturgica forte, veramente attuale, da realizzare con gli strumenti del nostro tempo. Il principio della *speech melody* così ben sfruttato in *Different Trains*, le suggestioni e le cognizioni accumulate intorno al mondo ebraico, i principi ideali illustrati in *The Desert Music*,

le moderne tecniche della *videoart* praticate da Beryl Korot costituivano però un cumulo di sollecitazioni dalle quali sarebbe in breve sortita l'intuizione per realizzare la prima opera totalmente in sintonia con il mondo odierno.

L'idea dalla quale nasce *The Cave* è un luogo fisico che Reich definisce «un'incarnazione della storia», la grotta di Machpelah a Hebron. Ebrei, cristiani e musulmani la considerano un luogo sacro poiché accoglie le tombe di Abramo, Sara, Isacco e Giacobbe. Abramo l'aveva comprata per 400 shekel d'argento e vi aveva seppellito sua moglie Sara; lì convennero per seppellire lui i due figli Ismaele e Isacco. Da Ismaele, nato da Abramo e dall'ancella Hagar, trae origine la stirpe degli ismailiti, i quali venerano non solo il loro capostipite ma anche il di lui padre Ibrahim. Ecco dunque che da Abramo si dipartono le due stirpi degli ebrei e degli ismailiti, l'una attraverso la discendenza di Isacco, l'altra attraverso quella di Ismaele. Nella grotta di Machpelah convergono dunque i culti delle due stirpi imparentate ma nemiche. La questione mediorientale, della quale ogni giorno sentiamo parlare in maniera più o meno tragica, comincia secondo Reich con la Bibbia e il Corano. I musulmani si insediarono a Hebron già nel VI secolo e nel 1187, quando Saladino sconfisse i crociati, che avevano fondato nel 1099 il regno di Gerusalemme, sul luogo santo che custodiva le tombe dei patriarchi fu eretta una grande moschea. L'accesso alla grotta poteva avvenire solo attraverso una piccola porta collocata su un lato della moschea, salendo sette gradini che vennero denominati dagli ebrei «Scalinata della vergogna», poiché per raggiungere il settimo gradino dovevano pagare un tributo. Oggi la scalinata non esiste più, essendo stata distrutta dalle truppe israeliane che occuparono Hebron nel 1967; l'accesso al luogo santo è libero dunque, ma il clima non è certo sereno come dimostra l'orribile strage perpetrata nel febbraio 1994 dal dottor Baruch Goldstein la quale va ad aggiungersi a una lunga lista di pogrom e attentati che hanno causato negli anni un'interminabile scia di vittime da una parte e dall'altra.

Machpelah è dunque un'incarnazione della storia. Ecco un soggetto che è sotto gli occhi di tutti e del quale si potrebbe rinarrare la storia ascoltandola ora da una parte, ora dall'altra. All'inizio il progetto di Steve Reich e di Beryl Korot prevedeva infatti di ricostruire quell'antichissima storia soltanto attraverso le testimonianze delle due parti in causa; fu in un secondo tempo che i due ebbero l'idea di mostrare anche le riverberazioni che poteva avere in una parte di mondo lontana e non direttamente coinvolta come gli Stati Uniti d'America. «La questione mediorientale dalle origini bibliche a oggi attraverso le testimonianze degli ebrei, degli arabi e degli americani»; enunciato in questo modo il soggetto di *The Cave* potrebbe sembrare un documentario e infatti documentari, anche pregevoli, erano quelli che Beryl Korot aveva realizzato negli anni precedenti con *Dachau* e *Text and Commentary*. Grazie però a un controllo drammaturgico rigoroso e a un accurato filtraggio musicale dei

materiali, l'idea di documentario evolve verso una nuova dimensione, che si iscrive con formidabile forza di impatto nel genere del teatro musicale. Steve Reich e Beryl Korot si recarono con le loro telecamere e i loro registratori a Machpelah, dove iniziarono un lungo lavoro di raccolta di immagini e materiali sonori. Le sorprese, anche sul piano musicale, non furono poche: appena entrato nella moschea che sta sopra la grotta, Reich percepì nello spazio un brusio di preghiere che si rivelò essere prossimo a un accordo di la minore, e infatti un brusio in la minore rinforzato dagli strumenti si ritroverà nella conclusione dei due primi atti dell'opera. Numerosi personaggi delle più varie estrazioni culturali, israeliani, arabi e americani, furono intervistati, ma il principio unificatore delle testimonianze veniva garantito dal rivolgere a tutti le stesse cinque domande: «Chi è per te Abramo? Chi Sara? Hagar? Ismaele? Isacco?». Le testimonianze venivano così a costituire una specie di variegata e incisiva tropatura delle citazioni, tratte dalla Genesi, che formano l'ossatura del libretto, una tropatura capace di creare un legame quanto mai incalzante tra il passato e il presente. In fondo le tropature che a partire dai testi sacri costruivano i libretti dei drammi liturgici medievali e delle Passioni di Bach, si reggevano sullo stesso principio. Nel caso di *The Cave* la mutazione prospettica tra le due correnti di testo parallele - la Bibbia e le risposte alle cinque domande - è ulteriormente accentuata dagli elementi visivi e possiede un ritmo sapiente, tipico di un'epoca che ha lungamente riflettuto sulle strutture del contesto e sull'interazione psicologica dei media.

Su uno schermo laterale scattano le cinque domande e i testi delle citazioni; sono nude lettere che vanno a scolpirsi come parole su una lapide, e l'antichità del contesto dal quale quelle parole provengono sortisce il magico effetto di trasformare lo schermo in un'antica stele. Sugli altri schermi compaiono poi, a colori, le immagini in movimento degli intervistati, facendoci compiere l'esperienza di un salto temporale inaudito. Le parole pronunciate in inglese, prima ancora di sprigionare le loro metamorfosi musicali ci riportano al presente e noi passiamo dal linguaggio muto delle iscrizioni tracciate sul video-stele all'attualità, compiendo un viaggio di alcune migliaia di anni sulle ali di una tecnologia che, detersa da ogni diaframma di estraneità, ci appare infine uno strumento totalmente umano.

L'indagine testuale e quella musicale sono però strettamente complementari nella composizione dell'opera, e un'ulteriore forma di complementarietà è data dalle immagini, per lo più quelle degli intervistati cui si aggiunge qualche dettaglio ambientale ingrandito e portato in primo piano, che vengono proposte con la tecnica del multichannel su 5 grandi schermi incastonati in un'ampia struttura entro la quale trovano posto anche i cantanti e i musicisti. Lo spettatore viene così a trovarsi nella condizione di spostarsi continuamente lungo gli assi del tempo attraverso i due piani di lettura che abbiamo descritto, ma al contrappunto tra

frasi scolpite e frasi pronunciate si aggiunge anche quello tra le frasi parlate e il loro prolungamento musicale. L'esperienza complessiva che ne risulta potrebbe essere definita soltanto come una forma di contrappunto mentale e musicale in cui le voci della tessitura coincidono con tempi remoti e attualità, con la frase parlata e le sue proiezioni musicali vocali e strumentali.

Sull'enorme quantità di materiale sonoro e visivo accumulato con le interviste, Steve Reich e Beryl Korot hanno compiuto un lavoro di selezione il cui fondamentale criterio è stato quello della musicalità. Non tutte le interviste erano musicalmente interessanti e così ebbe luogo una selezione in cui si andava alla ricerca delle migliori virtualità nell'ambito della *speech melody*. Le frasi prescelte erano semanticamente e musicalmente significative e di esse, attraverso il meccanismo della ripetizione, venivano evidenziate le inflessioni ritmiche e melodiche. Erano poi le voci dei cantanti - due soprani lirici, un tenore e un baritono - e gli strumenti dell'orchestra - percussioni, tastiere, un attivissimo quartetto d'archi, flauto, oboe, corno inglese, clarinetto e clarinetto basso - a captare quelle inflessioni e a prolungarle musicalmente creando anche un complesso e affascinante gioco di *doubles* strumentali che aureolavano timbricamente le voci dei personaggi. Essendo i primi due atti strettamente connessi con l'orizzonte religioso, la musica li modella e li oppone sia sul piano timbrico che su quello melodico. Il terzo atto, quello americano, è stilisticamente più vicino alla musicalità di *Different Trains*; a dominare sono le *speech melodies* su uno sfondo ritmicamente incisivo che Reich definisce una «truly american presentation».

Il ricorso alle tecniche della *speech melody* già collaudate in *Different Trains* e in ultima analisi risalenti alle lontane intuizioni di *It's gonna rain*, gli strumenti che raddoppiano e avviluppano timbricamente le voci, la flessibilità dei ritmi e delle situazioni armoniche, l'uso quanto mai sofisticato della tecnologia video e delle registrazioni sembrano trovare in *The Cave* un grandioso compendio, ma un'opera non è soltanto la somma delle tecniche in essa applicate e neppure la ricapitolazione di varie esperienze creative. Come si è visto in queste pagine ogni nuova opera di Reich aggiunge qualcosa a quella che l'ha preceduta, portando alla luce qualche principio in essa implicato ma non ancora attivo; ma per portare alla luce questi principi occorrono riflessione critica e intuizione, nonché uno sguardo capace di indagare senza pregiudizi nelle pieghe della storia. Ecco perché l'ormai lontana origine minimalista di questa carriera così ricca e complessa sembra oggi trascesa, ma non dimenticata. Il minimalismo come poetica fu infatti soltanto una manifestazione legata ad un certo periodo storico; senza un adeguato ripensamento dei suoi fondamenti era destinato a scadere in una sorta di accademismo non privo di risvolti commerciali e di facili, ambigue alleanze con ideali estetico-consumistici, alla cui indagine la sociologia sembra più idonea della musicologia. L'opera di Steve Reich ha mostrato invece,

con gli anni, di sapersi continuamente rimettere in discussione facendo propri nuovi spazi culturali e spirituali, e dell'antica radice minimalista ha conservato soltanto il fondamentale presupposto della chiarezza e della trasparenza del pensiero che dialoga con se stesso lungo il cammino della creazione.

PARTE PRIMA

La vita

L'infanzia e gli anni di formazione

E.R. - *Maurice Reich, in suo lavoro teatrale a Hoboken Different Train, si ispira di un originale quartetto d'archi dove la spinta per la composizione è data dal ricordo dei primi anni della sua vita. Tra il 1919 e il 1942 Le sono infatti compiere frequenti viaggi in treno fra New York e Los Angeles poiché i suoi genitori separati risiedono nelle due città. Different Train è per questo non un'opera di grande significato nella sua carriera di compositore ma non si piacerebbe usarla come pretesto per cominciare a ricostruire la sua vita.*

S.R. - Mio padre era di New York, mentre suo padre era nato in una città vicina a Cracovia, che allora faceva parte dell'impero austro-ungarico, dalla quale era partito negli anni tra il 1880 e il '90 alla volta New York, dove avrebbe incontrato la donna che sarebbe diventata sua moglie. Reich sembra un nome tedesco ma in realtà è un nome assai diffuso tra gli ebrei di quelle regioni e probabilmente deriva, attraverso qualche trasformazione, dal nome Rachela. Mio nonno parlava varie lingue: tedesco, yiddish, polacco e inglese, per quanto che io non parlavo, non dell'Europa, cercava invece di integrarsi completamente nel mondo di ieri americano. Mio padre ha avuto una storia diversa: era anche Lei di origine tedesca e il suo cognome era Silberman. La mia nonna materna era la più tedesca della famiglia, poiché veniva da una famiglia originaria, non ricambiata, di Vicenza o di Coblenza. Anche questi miei antenati vennero in America molto presto e vivevano in un quartiere tipicamente ebraico di New York.

Mia madre è nata a Detroit e venne a trasferirsi con la famiglia a Los Angeles dove il nonno aveva una gioielleria. Questo mio nonno materno non era soltanto un gioielliere ma anche un buon pianista che amava moltissimo la musica, specialmente il Viennese che non esitò quindi a incoraggiare i suoi figli a entrare nel mondo della musica. Fu così che mia madre diventò una cantante, e non delle produzioni di maggior successo a cui partecipò la sua show nel 1936 che si intitolava New

che gli anni si aprono continuamente rimettendo in discussione facendo
 porre nuovi spazi culturali e spirituali, e dell'antica radice umanistica
 ha preservato, soltanto, il fondamentale presupposto della chiarezza e
 della trasparenza del pensiero che dialoga con se stesso lungo il cammino
 della creazione.

ADRIANO

anni 80

*Un'autobiografia dell'autore
raccontata da Enzo Restagno*

L'infanzia e gli anni di formazione

E.R. - *Maestro Reich, un Suo lavoro recente si chiama Different Trains; si tratta di un originale quartetto d'archi dove lo spunto per la composizione è dato dal ricordo dei primissimi anni della Sua vita. Tra il 1939 e il 1942 Le toccò infatti compiere frequenti viaggi in treno fra New York e Los Angeles poiché i Suoi genitori separati vivevano nelle due città. Different Trains è per molti versi un'opera di grande significato nella Sua carriera di compositore ma ora mi piacerebbe usarla come pretesto per cominciare a rievocare la Sua vita.*

S.R. - Mio padre era di New York, mentre suo padre era nato in una città vicina a Cracovia, che allora faceva parte dell'impero austro-ungarico, dalla quale era partito negli anni tra il 1880 e il '90 alla volta New York, dove avrebbe incontrato la donna che sarebbe diventata sua moglie.

Reich sembra un nome tedesco ma in realtà è un nome assai diffuso tra gli ebrei di quelle regioni e probabilmente deriva, attraverso qualche modificazione, dal nome Rachele. Mio nonno parlava varie lingue: tedesco, yiddish, polacco e inglese; per quanto ne so non parlava mai dell'Europa, cercava invece di integrarsi completamente nel sistema di vita americano. Mia madre ha avuto una storia diversa: era anche Lei di origine tedesca e il suo cognome era Silmann. La mia nonna materna era la più tedesca della famiglia, poiché veniva da una famiglia originaria non ricordo bene se di Vienna o di Coblenza. Anche questi miei antenati vennero in America molto presto e vivevano in un quartiere tipicamente ebraico di New York.

Mia madre è nata a Detroit e presto si trasferì con la famiglia a Los Angeles dove il nonno aveva una gioielleria. Questo mio nonno materno non era soltanto un gioielliere ma anche un buon pianista che amava moltissimo la musica, specialmente il vaudeville; non esitò quindi a incoraggiare i suoi figli a entrare nel mondo della musica. Fu così che mia madre diventò una cantante, e una delle produzioni di maggior successo a cui partecipò fu uno show del 1956 che si intitolava *New*

Phasis. In quell'occasione non si limitò a esibirsi come cantante, ma si occupò anche di scrivere i testi, fra i quali un pezzo intitolato *Love is a simple thing*, che ebbe un notevole successo.

Mio padre era il più giovane di cinque figli, ebbe la possibilità di frequentare l'università e divenne avvocato. Non so dove e quando si siano incontrati i miei genitori ma essendo io nato nel 1936 presumo che si siano sposati un anno prima. Evidentemente non fu un'unione felice e si concluse molto presto con una separazione in seguito alla quale mia madre si trasferì a Los Angeles. A quel punto, eravamo negli anni Trenta, era normale che un bambino di genitori separati venisse affidato alla madre, ma quella sistemazione evidentemente non soddisfaceva mio padre, che si rivolse al tribunale ottenendo di dividere la custodia fino a che avessi raggiunto i cinque anni. Ecco perché ogni sei mesi mi dovevo trasferire da New York a Los Angeles e viceversa. Quei lunghi viaggi in treno fra le due città li facevo accompagnato da una donna che si occupava di me. Si chiamava Virginia ed è stata per me come una madre; era Lei infatti che viveva sempre con me.

E.R.- *Ho letto da qualche parte che quando faceva questo viaggio in treno da New York a Los Angeles impiegava quattro giorni. La distanza fra le due città è molto grande, ma mi sembra ugualmente che quattro giorni e quattro notti siano un'enormità di tempo. Il treno viaggiava molto lentamente? Faceva molte soste?*

S.R. - Il treno tra New York e Los Angeles non era diretto: prima bisognava andare a Chicago e qui prenderne un altro per Los Angeles.

E.R. - *Potremmo fare un piccolo break nel racconto della Sua vita e introdurre qualche osservazione musicale. Vorrei soffermarmi un momento sui riflessi musicali che i ricordi di quei lunghi viaggi suscitano in Different Trains. Lei ha parlato della governante Virginia come della Sua vera madre; ne ha parlato con molto affetto e la cosa non mi sorprende. Posso dire anzi che me lo aspettavo avendo ascoltato la musica di Different Trains, che comincia proprio con la voce di Virginia registrata su nastro e riverberata sul suono dei quattro archi. Virginia dice: «From New York to Chicago» e da quella voce scaturiscono un'intonazione melodica e un ritmo perfettamente modellato su quello che potremmo definire un ritmo ferroviario. Non sono tuttavia né la melodia né il ritmo che mi attraggono in questo momento, ma il timbro. Quella di Virginia è una voce stanca e un po' grave, al punto che non si distingue bene se è maschile o femminile, una voce che sembra venire da lontano. Secondo me anche non sapendo niente della storia che viene raccontata in Different Trains, si capirebbe ugualmente che sono in gioco delle memorie, degli affetti, delle sofferenze lenite ma non cancellate dal tempo; e poi ci sono quei fischi della locomotiva che attraversano gli spazi della memoria.*

S.R. - Personalmente non vedo una particolare analogia tra Virginia e il fischio del treno, anche se ognuno può sentire cose diverse nella musica. Il pezzo è comunque un omaggio ai vivi e ai morti e anche a coloro che

sono vicini alla morte. Gran parte delle persone rievocate da *Different Trains* sono anziane, molto anziane. Virginia è nata nella parte occidentale della Pennsylvania, che è una zona molto pianeggiante e molto tipica degli Stati Uniti. La sua voce ha qualcosa delle caratteristiche di quella terra. È una voce "rurale" come quella di Mister Davis, un altro dei personaggi che compaiono in *Different Trains*: ha anche lui una voce rurale, nera per giunta. Sono voci legate a un determinato periodo storico, che mi ricordano i primi anni Quaranta, e anche i fischi del treno appartengono a quello stesso periodo. Da quegli elementi acustici fusi insieme nasce la rievocazione di un periodo molto specifico della storia americana, dell'America rurale in special modo.

E.R. - *Potremmo tornare ora alla nostra biografia e riprendere il discorso dal punto in cui lo avevamo lasciato parlando di Suo padre. Nel 1950 vi trasferiste a Larchmont, un piccolo centro a nord di New York. Che impressione provò nel lasciare la grande città per approdare in un piccolo centro?*

S.R. - La prima differenza consisteva nel fatto che mentre New York era una città ebraica per un terzo, a Larchmont l'elemento ebraico costituiva sì e no il cinque per cento. Era un piccolo centro con un ambiente così tipicamente americano che sembrava un poster della Kodak. Credo che mio padre ritenesse Larchmont un posto più adatto di New York alla mia educazione e infatti la mia vita cambiò radicalmente: a New York facevo più attività sportive, avevo degli amici; a Larchmont mi sentivo come recluso e mi toccò cercarmi dei nuovi amici, con uno dei quali cominciai a suonare un po' di jazz. Questo è infatti il periodo in cui cominciai a studiare gli strumenti a percussione, a interessarmi della musica in genere e a subire per la prima volta il fascino di Stravinsky.

E.R. - *Ho letto da qualche parte che Lei aveva cominciato a prendere lezioni di pianoforte all'età di sette anni, mi pare su consiglio di Sua madre.*

S.R. - Non è proprio così. All'inizio provavo a suonare sul pianoforte dei motivetti che dovevano essere delle canzoni di cowboy; ho cominciato a studiare il pianoforte un po' più seriamente tra i sette e i nove anni, ma non mi pare che fosse su suggerimento di mia madre. Più probabilmente il suggerimento venne da mio padre, che certo non poteva immaginare tutto quello che sarebbe seguito, ma non si può neanche negare che lo studio della musica finì con l'avvicinarmi a mia madre.

E.R. - *Nelle note biografiche che sono riuscito a leggere su di Lei ho scoperto che proprio nel 1950 ebbe l'occasione di ascoltare un disco con il Sacre du printemps grazie all'iniziativa di un Suo amico di nome Andy Morrison.*

S.R. - Sì, è vero; Morrison era un amico che abitava nella casa accanto. Fino a quel momento il mio ascolto dei dischi si era limitato alla *Quinta* di Beethoven, all'"Incompiuta" di Schubert e all'ouverture dei *Maestri cantori*: i pezzi che poteva ascoltare uno che appartenesse alla classe media americana.

E.R. - *Sempre nelle stesse note biografiche ho letto che nello stesso periodo della scoperta del Sacre du printemps Lei ebbe anche un incontro diverso: fu allora che cominciò a leggere Platone.*

S.R. - Sì, le cose sono andate così, ma non c'è alcun legame fra le due esperienze, salvo il fatto che in quel periodo mi interessavo di musica e di filosofia e così avrei fatto ancora per un po' di anni.

E.R. - *Non pensavo che ci fosse qualche connessione fra il Sacre e Platone, volevo soltanto evidenziare come attraverso due avvenimenti così diversi sembrano delinearsi due strade che poi Lei avrebbe seguito. Mi piacerebbe però sapere come avvenne questo incontro tra Lei e Platone e che impressione produsse quella lettura, che per un giovane studente americano di appena quindici anni era, credo, non troppo abituale.*

S.R. - Non ho una risposta precisa al perché cominciai a leggere Platone e perché lo abbia fatto proprio in quel momento. Forse semplicemente sono andato in un negozio di libri, ne ho visto uno fra gli scaffali, ho cominciato a sfogliarlo e mi è sembrato interessante. A ben pensarci però potrei forse immaginare una ragione diversa. Vede, erano molti anni che non riflettevo su queste cose, ma adesso mi viene in mente che mia madre ha sempre avuto un forte interesse per la religione; non è affatto un'intellettuale, però ha sempre avuto una forte ansia di sapere che cosa la religione può offrire. Forse, se potessimo usare strumenti medici particolarmente sofisticati potremmo scoprire che esistono degli ormoni che provocano questa esigenza e io potrei in questo caso averla ereditata da mia madre. Ricordo comunque che lessi in un'edizione paperback la *Repubblica* di Platone ed è probabile che quelle teorie filosofiche riuscissero in qualche modo a soddisfare quella sete religiosa che col tempo mi avrebbe portato a ristabilire i legami con la tradizione ebraica.

E.R. - *Sua madre è ancora viva?*

S.R. - Sì, ma purtroppo non è in buona salute; credo che abbia 77 anni.

E.R. - *Torniamo un momento a quando Lei viveva a Larchmont: trovandosi non lontano da New York ci andava di tanto in tanto per ascoltare dei concerti di musica classica o di jazz. Una di quelle scappate Le offrì la possibilità di ascoltare il famoso batterista Kenny Clarke. Ho letto che il Suo entusiasmo fu tale da indurLa a diventare un batterista.*

S.R. - Sì, mi trovavo a Larchmont quando cominciai a studiare le percussioni con Roland Kohloff, il miglior percussionista locale. Fu allora che con gli amici decisi di fondare un piccolo gruppo jazz; con loro andavo a New York ad ascoltare i concerti di jazz in un locale che si chiamava Birdland. Lì si potevano ascoltare jazzisti di grande fama, fra cui appunto Kenny Clarke, che certamente ha esercitato una certa influenza sulle mie composizioni, specialmente su quelle che ho scritto negli anni Settanta. Nel suo modo di suonare mi colpiva soprattutto il senso del tempo.

E.R. - *Qual era l'atmosfera del Birdland?*

S.R. - In un certo senso il Birdland era tutto quello che Larchmont non era: un posto oscuro, fumoso, romantico, pieno di gente nera. Nello stesso periodo ricordo di aver ascoltato un concerto alla Carnegie Hall in cui Stravinsky dirigeva i suoi *Jeux de cartes* e *L'oiseau de feu*. Ebbi occasione di riascoltarlo a Venezia nel 1957, ma a quell'epoca lui era molto malato ed era quindi Robert Craft a occuparsi principalmente della direzione dell'orchestra.

E.R. - *Secondo Lei Stravinsky era un buon direttore?*

S.R. - Molto saggiamente Stravinsky ha diretto la sua musica e io avevo l'abitudine di comprare i dischi con le sue opere dirette da lui. Fino a quando non ebbi l'occasione di ascoltare le interpretazioni di Boulez ritenni che tutte le altre esecuzioni fossero peggiori delle sue, ivi comprese quelle di Bernstein e di Ansermet. Penso che sia comunque molto interessante poter ascoltare un compositore che dirige i propri lavori e le interpretazioni di Stravinsky si distinguono per l'intensità della resa ritmica e per la precisione del tempo, tutte qualità in contrasto per esempio con la direzione di Bernstein, dove lo stesso pezzo viene filtrato attraverso un'interpretazione fortemente romantica. Secondo me nella musica si tende spesso ad associare l'emozione con un'interpretazione espressiva, ma io credo che questo sia ridicolo. Per tornare alle interpretazioni di Stravinsky mi pare che proprio attraverso un controllo assoluto del tempo e una pulsazione ritmica costante venga raggiunta la massima emozione. È come se l'acqua cercasse in tutti i modi di rompere e di oltrepassare una diga, ma la diga comunque resta lì e non si lascia travolgere. Caratteri simili si possono riscontrare anche nelle interpretazioni di Boulez, che si basano appunto sulla precisione e sulla chiarezza.

E.R. - *Sono perfettamente d'accordo con Lei e trovo curioso il fatto che Stravinsky sia stato considerato per molti anni un cattivo direttore. C'è voluto parecchio tempo perché si comprendesse che era un eccellente interprete della propria musica proprio per le ragioni che Lei ha spiegato.*

S.R. - Mi viene in mente un disco in cui Stravinsky viene presentato ufficialmente come il direttore del suo *Rake's Progress*, ma si dice che a preparare l'orchestra sia stato Fritz Reiner. Forse Stravinsky non era un grande direttore, probabilmente Reiner e Toscanini erano più raffinati, ma non c'è dubbio che lui era capace di far convogliare la sua musica nella direzione giusta e le sue interpretazioni restano degli importantissimi documenti storici. Se dovessi dirigere la musica di Stravinsky, per prima cosa mi metterei a studiare le sue interpretazioni, anche se poi magari finirei per prendere una direzione diversa. Spero che accada lo stesso con i dischi che sto incidendo con il mio ensemble.

E.R. - *Vorrei tornare al 1953, l'anno in cui Lei entrò alla Cornell Univer-*

sity di Ithaca per studiare filosofia.

S.R. - Non sapevo esattamente che cosa avrei studiato quando entrai all'università; mio padre voleva che studiassi legge per occuparmi poi di affari, magari come avvocato. Lui pagava le mie rette universitarie e io mi guadagnavo un po' di denaro per le spese personali suonando in una jazz band. Studiavo anche musica sotto la guida del musicologo William Austin e fu proprio allora che si sviluppò il mio interesse per la filosofia. Deve sapere che Ludwig Wittgenstein era stato nel 1950 alla Cornell University e aveva lasciato una forte impressione in tutto il dipartimento, un'impressione che ancora si percepiva quando ci arrivai io.

E.R. - *Forse la filosofia di Wittgenstein suscitava in Lei questo forte interesse poiché si assisteva in essa al crollo della vecchia tradizione del pensiero metafisico?*

S.R. - Non credo che le cose stiano così perché, vede, la Sua ipotesi si basa essenzialmente sulle opere precedenti di Wittgenstein, in particolare sul *Tractatus*; io ebbi invece occasione di studiare le opere più tarde, specialmente le *Philosophical Investigations*. Mi sentivo attratto da alcuni aspetti del suo metodo, come per esempio l'insegnare a un bambino il significato della parola mente. Di qui nasceva un modo diverso di affrontare i problemi dell'epistemologia. Quello era un tipo di insegnamento molto vicino a un esame dettagliato dei concetti della vita di tutti i giorni.

E.R. - *Oltre a Wittgenstein e Platone, quali altri autori ha studiato in quegli anni con più interesse?*

S.R. - Oltre alla storia della filosofia in generale ho dovuto studiare autori come Aristotele, Descartes, Leibniz e Spinoza, ma non credo che avrei scelto la filosofia come materia principale se non avessi avuto la possibilità di conoscere le opere di Wittgenstein.

E.R. - *Capisco. Quello che più La interessava nel pensiero di Wittgenstein, o di qualunque altro filosofo, era dunque la possibilità di riferire concretamente quel pensiero all'esistenza quotidiana.*

S.R. - Sì e no. Quello che più mi interessava in Wittgenstein era la sua affermazione che i problemi filosofici non sono problemi reali ma derivano piuttosto dal nostro uso del linguaggio. Mi ricordo una sua frase molto efficace in cui sosteneva che i problemi filosofici sorgono nel momento in cui il linguaggio va in vacanza. Avevo l'impressione che quello di Wittgenstein più che un metodo fosse una terapia con effetti particolarmente salubri; era come se il sole fosse uscito dalla nebbia e tutto tornasse a risplendere in un'improvvisa chiarezza. Era, dal punto di vista umano, una persona straordinaria, che insegnava ai suoi studenti l'importanza della partecipazione nella vita attiva. Diceva: «Non siate filosofi, trovate un lavoro normale, reale»; aveva inoltre un forte interesse per la musica.

E.R. - *Come ho già ricordato, Lei a quell'epoca studiava anche musica con William Austin. Se non sbaglio fu proprio lui che La indusse a dedicarsi completamente alla musica e a diventare compositore. Credo che il rapporto con Austin sia stato per Lei molto importante: vogliamo parlarne?*

S.R. - Certamente William Austin ha avuto un'importanza molto grande nella mia vita, poiché la decisione di diventare un compositore non era facile da prendere. Vede, io conoscevo le biografie dei musicisti: Mozart ha cominciato a comporre giovanissimo e così molti altri compositori. A quell'epoca avevo diciotto anni e ritenevo quindi di essere ormai troppo vecchio per una scelta simile, ma William Austin era una persona di cui mi fidavo e di cui ammiravo il sapere. Mi disse di non preoccuparmi e di seguire l'impulso che mi spingeva verso la musica. Mi trovai così davanti a un dilemma: dovevo andare ad Harvard per conseguire un master in filosofia, oppure trasferirmi a New York e cominciare sul serio a studiare composizione, disciplina per la quale possedevo basi decisamente più fragili di quelle che avevo per la filosofia? Naturalmente questa seconda ipotesi mi spaventava un po' e fu proprio in questo frangente che l'appoggio di Austin si rivelò decisivo. I corsi di musica che avevo seguito alla Cornell University non riguardavano tanto la composizione quanto la storia della musica, l'analisi formale e il jazz. Non era molto, però sapevo che comporre era l'unica cosa che mi interessava veramente e così, contro i desideri di mio padre, me ne andai a New York dove cominciai a studiare composizione con Hall Overton, un ottimo musicista, amico, fra l'altro, di Thelonius Monk.

E.R. - *Così siamo arrivati al 1958, l'anno in cui, avendo deciso di dedicarsi alla musica, venne a New York per studiare alla Juilliard School, dove sarebbe restato per tre anni. È a questo punto che inizia a manifestarsi nei Suoi studi quella che definirei la consuetudine dei corsi paralleli: da un lato studia ufficialmente alla Juilliard con maestri di grande prestigio come Vincent Persichetti e William Bergsma, dall'altro segue insegnamenti più liberi, aperti alle contaminazioni jazzistiche, che trovavano in Hall Overton un validissimo esponente.*

S.R. - Da questo punto di vista Overton aveva perfettamente ragione; quello che per lui contava veramente era la musica, indipendentemente dagli indirizzi, e quanto alle contaminazioni credo di poter affermare che la cosiddetta Third Stream non sia riuscita a produrre risultati di qualità. Mi sembra anzi che quella di applicare alle strutture jazzistiche il sistema dei dodici suoni sia un'idea assurda. Anch'io ho fatto un esperimento di questo genere con i miei *Tre pezzi jazzistici per quintetto*, ma non credo abbia funzionato. Qual è allora la soluzione? Per me è molto semplice: basta essere se stessi. Io sono cresciuto ascoltando il jazz, Stravinsky e Bach, e questa è la musica che ha influenzato la mia evoluzione. Non bisogna preoccuparsi di nulla, basta scrivere i pezzi di cui si sente l'esigenza e le influenze che si sono assorbite si mostreranno da sé.

E.R. - Sono d'accordo con Lei quando dice che la *Third Stream* non ha prodotto nulla di notevole e sono d'accordo anche sul fatto che bisogna in primo luogo cercare di essere se stessi. Parlare della *Third Stream* mi ha fatto però venire in mente un caso particolare, quello di un pezzo scritto tanti anni fa da Milton Babbitt che si chiama *All Sets*. Fa una certa impressione ascoltare un pezzo del genere, che di fatto è un brillante componimento jazzistico, e pensare che l'autore è un compositore noto come uno dei seguaci più severi in America del cosiddetto "Serialismo integrale"; è un pezzo brillante e divertente, forse una delle cose migliori uscite dall'austera e disciplinatissima penna di Babbitt, che ha anche fortunati momenti di distrazione.

S.R. - Milton Babbitt inizialmente scriveva delle canzoni popolari per le quali possedeva probabilmente un certo talento, forse è un peccato che non abbia assecondato di più questa sua inclinazione. Pensi che quando ha saputo che mia madre era una nota cantante di Broadway ne è stato entusiasta perché proprio per quel genere di musica ha sempre avuto una passione, che però si è sforzato di mantenere segreta.

E.R. - Curiosa questa passione segreta di Milton Babbitt per la musica leggera vista quasi come un peccato inconfessabile! La musica che lui ha composto e quella che forse avrebbe voluto comporre mi fanno venire in mente il caso di Schönberg, che nei suoi anni berlinesi blandì anch'egli la musica leggera con i *Brettellieder*. Queste canzoni dedicate al cabaret non funzionano per niente: si avverte immediatamente che l'invenzione melodica ha un fluire tortuoso e contrastato.

S.R. - Ricordo che una volta mia madre mi disse: «Perché non provi a scrivere delle canzoni o dei brani di musica leggera?». Avrebbe potuto essere un espediente per guadagnare del denaro, ma non credo che sarei riuscito a scrivere delle belle canzoni, perché per questo genere di musica ci vuole un talento molto particolare e bisogna essere dei buoni compositori, quali innegabilmente sono Cole Porter e Irving Berlin, Lennon e McCartney.

E.R. - Anch'io penso che quel certo tipo di invenzione melodica nasca da un talento particolare che può anche starsene da solo; quello che mi incuriosisce è però trovarlo in compositori dotati di quello che noi consideriamo abitualmente il grande talento. Penso a Stravinsky, che sapeva inventare o rimodellare magnifiche canzoni da strada, o a Ravel, che con la massima disinvoltura poteva trovare temi di valzer squisitamente frivoli o magari un blues trascinate come quello della Sonata per violino. Ora vorrei tornare però ai Suoi anni di apprendistato e rivolgerLe una domanda sulla didattica della musica. Lei ha parlato poco fa con affetto dell'intelligenza e della probità di un insegnante come Hall Overton; alla Juilliard School Le capitò di studiare con un altro maestro di grandi qualità intellettuali e umane come Vincent Persichetti. Ha avuto fortuna dunque, ma Le sarei grato se volesse soddisfare

la mia curiosità su un singolare esponente della didattica musicale americana; parlo del russo Joseph Schillinger, straordinaria figura di scienziato, matematico e musicista che dopo essere immigrato in America raggiunse a New York una certa notorietà. Morì nel 1943 lasciando due trattati, The Mathematical Basis of the Arts e The Schillinger's System of Musical Composition, che ebbero una notevole fortuna. Il secondo divenne un manuale popolarissimo tra i compositori dilettanti o autodidatti e fra quelli che lo usarono figura addirittura George Gershwin.

S.R. - Sono spiacente, ma non conosco bene Schillinger e non ho mai studiato con i suoi metodi. So che la gente del mondo del jazz ha avuto in vari casi contatti con i suoi insegnamenti, ma io personalmente no. Ho dato uno sguardo ai trattati di Messiaen, ma non a quelli di Schillinger.

E.R. - *Negli anni in cui Lei ha studiato alla Juilliard School ci sono autori e opere che Lei ha analizzato con particolare cura; fra queste ultime figurano Microcosmos, il terzo, il quarto e il quinto quartetto di Bartók. Lo so per averlo letto nelle note biografiche che La riguardano, ma una testimonianza dell'interesse che Lei ha sempre avuto per la musica di Bartók la trovo anche leggendo alcune delle Sue partiture. Mi piacerebbe che mi parlasse un poco di questo Suo personale rapporto con la musica di Bartók.*

S.R. - A quell'epoca Bartók era per me un compositore che avevo soltanto sentito nominare; fu con Hall Overton che cominciai a studiare la sua musica, poiché lui me lo aveva proposto come modello. Il suo insegnamento si basava infatti sull'assunzione di determinati modelli e ti induceva a scrivere dei pezzi basandoti sullo stile di quel compositore. In questa prospettiva ho affrontato i primi due volumi di *Microcosmos*. Ricordo che mi attirava particolarmente il fatto che Bartók combinasse il contrappunto con i modi antichi. È stato attraverso lo studio di quei pezzi minuscoli ma perfetti che ho acquistato confidenza con il linguaggio modale che avrebbe assunto una notevole importanza nello sviluppo della mia musica. Lei sa che io tendo a evitare l'uso delle progressioni "dominante-tonica" pur restando all'interno del sistema delle scale occidentali. I modi mi consentono dunque di mantenermi entro questo sistema evitando le progressioni armoniche tipiche della musica del periodo classico. Quello che rende ai miei occhi Bartók tanto interessante è il fatto che sia un compositore dell'Europa centrale sensibile all'influsso della musica francese. Deve sapere che a me non interessa la tradizione tedesca: nell'ascolto di quella musica non vado oltre Bach. Un altro elemento che ho attinto dalla musica di Bartók è la cosiddetta "forma ad arco", quella in cinque movimenti, così come viene praticata, ad esempio, nel quarto e nel quinto quartetto. Secondo questo impianto formale il primo e il quinto movimento stanno in relazione tra di loro e così pure il secondo e il quarto mentre il movimento centrale rappresenta qualcosa di diverso.

E.R. - *La "forma ad arco", con i suoi cinque movimenti posti nella relazione che Lei ha descritto, l'uso dei modi antichi per non soggiacere alle cadenze*

armoniche del classicismo, l'apertura di Bartók alla cultura musicale francese e, già che ci siamo, potremmo menzionare il *Pelléas et Melisande*, i cui cinque atti stanno tra di loro in relazione secondo una serie di rapporti meravigliosamente complessi: tutto ciò riguarda però la categoria della macroforma. Se si considera la musica di Bartók nella prospettiva della microforma si scoprono altre meravigliose simmetrie fondate su una presenza costante della "sezione aurea", che conferisce a questi componimenti qualcosa come una pulsazione interna capace di renderli simili a un organismo vivente. Un'analisi approfondita del quinto quartetto di Bartók può dischiudere prospettive vertiginose, che non sono sfuggite ai compositori. Scrivendo le mie monografie sugli autori contemporanei ho avuto occasione di discutere questo problema con compositori provenienti da culture anche molto diverse: con Lei, con Elliott Carter, con Sofija Gubajdulina o con Alfred Schnittke, con Hans Werner Henze e perfino con Boulez: ogni volta mi sono trovato di fronte un'immensa ammirazione per Bartók. Mi chiedo a questo punto se non ci sia da rivedere qualcosa nella storiografia della musica contemporanea che, suole additare in Schönberg il musicista capace di irradiare sulla musica del nostro secolo il maggiore influsso. È possibile che Schönberg sia stato considerato il maestro ufficiale della musica contemporanea ma che l'inflenza più profonda e tenace provenga dalla musica di Bartók.

S.R. - Sono perfettamente d'accordo con Lei e vorrei aggiungere che ci sono nella mia musica altri elementi che ho tratto dall'insegnamento di Bartók. L'uso estensivo della tecnica del canone, la divisione e la distribuzione degli archi, specialmente nelle mie opere più recenti, come *The Desert Music*, sono tutti elementi che in qualche modo mi sono stati suggeriti dallo studio della musica di Bartók.

E.R. - Nella nostra conversazione sono ricorsi un po' per caso i nomi di Milton Babbitt, Elliott Carter, Vincent Persichetti; a questi vorrei aggiungere ora il nome di qualche altro compositore americano come Roger Sessions, Walter Piston, David Diamond, Virgil Thompson, Aaron Copland. Sono personalità diverse, ma hanno qualcosa in comune nel fatto di aver studiato tutti, o quasi, a Parigi con Nadia Boulanger. Anche Philip Glass, un suo coetaneo che spesso viene stilisticamente associato a Lei, ha studiato con Nadia Boulanger. Negli anni della Sua formazione ha provato anche Lei l'attrazione per l'Europa?

S.R. - Negli anni della mia formazione ho studiato essenzialmente la musica europea e, a dire il vero, non c'erano molte occasioni di studiare altro. A un certo punto ho cominciato a studiare con Luciano Berio che si trovava allora a insegnare in California. Non ho dovuto neppure andare a Bali per conoscere la musica balinese, perché all'università di Seattle c'era un insegnante eccellente proprio di quella musica. Forse, se Berio non si fosse trovato a quell'epoca in America sarei andato in Europa, ma in questo momento non posso dirlo.

E.R. - *L'occasione di andare a studiare con Berio Le capitò però un po' più tardi, nel 1961. In questo momento io pensavo al periodo compreso tra il 1950 e il 1958, quando studiavo a New York alla Juilliard School. Oltre ai compositori che ho menzionato prima e che appartengono tutti in un certo senso all'ala accademica - parlo, bene inteso, di un accademismo che qui in America non ha quel significato un po' spregiativo che gli attribuiamo in Europa - sulla scena americana ve n'erano altri orientati in maniera decisamente più sperimentale. Il primo nome che mi viene in mente è quello di Edgard Varèse, che abitava non lontano da qui in Bleeker Street, e poi c'erano anche personaggi come Henry Cowell, Conlon Nancarrow o Harry Partch; per non parlare di John Cage, che proprio in quegli anni era attivissimo nella nuova cultura underground insieme a Merce Cunningham e Robert Rauschenberg. Verso questi compositori che rappresentavano, credo, un'alternativa abbastanza interessante all'accademismo, provava qualche curiosità?*

S.R. - *Quando ero alla Juilliard per me la cosa più importante era il dover scrivere un pezzo quasi ogni due mesi e di poterlo sentire eseguito, perché Lei sa che l'abilità nello scrivere musica deriva in gran parte dalla pratica quotidiana del comporre e dalla possibilità di ascoltare i propri lavori. Per fortuna alla Juilliard c'erano fra gli studenti alcuni ottimi musicisti, con i quali durante i pranzi e le cene si discuteva lungamente prendendo accordi per le esecuzioni. Queste erano allora le mie principali preoccupazioni. Dal punto di vista intellettuale in quel periodo pensavo soprattutto alla musica di Bartók, al primo Webern e anche ai componimenti di Schönberg precedenti l'esperienza dodecafonica. Mi interessavano molto quelle opere che sono situate al limite estremo del sistema tonale; penso in particolare ai *Pezzi per pianoforte* dell'op.11, a quelli dell'op.19, ai *Cinque pezzi per orchestra* op.16 e al Webern dell'op.5.*

E.R. - *In questi lavori, oltre al fatto di essere situati ai limiti estremi della tonalità, L'attrava anche il carattere intensamente aforistico?*

S.R. - *Sì, provavo effettivamente un interesse per la concisione della scrittura, specialmente nelle opere di Webern. Insieme a John Cage, Webern ha un certo rapporto con un mio lavoro come *Piano Phase*; si tratta soprattutto dell'idea di poter creare un intero pezzo su un materiale molto limitato, in qualche caso addirittura di poche note soltanto. In Webern trovavo anche molto interessante l'uso del canone; ero molto attratto dal progetto di iniziare una sinfonia con un canone e di elaborare questa struttura nel prosieguo dell'opera. Lo stile compositivo veniva così a essere radicalmente diverso da quello che si riscontra nelle sinfonie romantiche, in cui c'è di solito grande profusione di materiale.*

E.R. - *Maestro Reich, mi consenta di ricordare alcune coincidenze legate agli anni che stiamo rievocando. Nel 1957 in Europa, a Darmstadt per la precisione, compaiono con il *Klavierstück* n.11 di Stockhausen e la Terza*

Sonata di Boulez i primi componimenti aleatori, ma qui, proprio a New York, si verificano in quegli anni degli avvenimenti straordinari. Sulla scena newyorkese sono attivi John Cage e insieme a lui musicisti come Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff, che propongono attraverso i loro grafismi esperimenti incredibilmente audaci, capaci di annientare l'idea tradizionale di composizione. Ci sono nell'aria anche i prodromi di quelle performance che vedranno all'opera, poco dopo, i protagonisti del gruppo Fluxus, e a fianco dei musicisti operano artisti come Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Alexander Calder. La nuova cultura underground inventa gli spettacoli multimediali, fa nascere happening e performance che dai loft del Village riescono ad attirare l'attenzione della grande stampa ufficiale. Furono anni fertilissimi e ribollenti, segnati da un impeto creativo iconoclasta e liberatorio che spezzò l'antica subalternità dell'America nei confronti dell'Europa. Si vide anzi che l'America era in grado di influenzare l'Europa. Lei aveva allora poco più di vent'anni, viveva e studiava proprio a New York: si sentiva in qualche modo coinvolto in quella straordinaria kermesse?

S.R. - Tutte le influenze e le attività che Lei ha menzionato sono diventate realmente parte della mia vita solo nel 1965, dopo il mio ritorno da San Francisco. Fino alla fine degli anni Cinquanta e nei primissimi anni Sessanta io ero soltanto uno studente. Naturalmente ero anche consapevole di alcune cose e provavo una forte curiosità per la pittura di Pollock. Conoscevo la musica di Cage, di Berio, di Boulez e di Stockhausen, che proprio in quegli anni venne a tenere una conferenza alla Columbia University. Di Elliot Carter posso dirle che in quegli anni era ancora considerato un francese lunatico, e di lui mi interessava quella tecnica della "modulazione metrica" che credo sia il suo contributo principale alla musica del nostro tempo. Cage sosteneva che la musica di Carter rappresenta in fondo un nuovo spazio per l'attuale accademismo, e probabilmente è vero se guardiamo all'influenza esercitata dai due compositori sugli sviluppi ulteriori della musica americana. Io credo che Cage, a differenza di Carter, abbia esercitato un'influenza determinante sulla nostra musica, e tuttavia non mi piace la musica che ha composto dopo il 1950. Non più di un mese fa ho ascoltato qui a New York un concerto nel quale sono state eseguite alcune parti dell'*Orfeo* di Monteverdi, *Intégrales* di Varèse, qualche lavoro di Feldman e il *Concerto per pianoforte* di Cage, e anche in questa occasione ho avuto conferma che le composizioni di Cage successive al 1950 non mi interessano granché. Sono persuaso che dopo quella data il ruolo di Cage è stato essenzialmente quello di un teorico. Con Morton Feldman le cose stanno invece diversamente: per me è stato molto importante come compositore, e oggi ne sento molto la mancanza come amico. Ho alcune partiture sue che intendo studiare perché sono persuaso che la sua importanza è destinata a crescere nel tempo.

E.R. - *Anch'io sono convinto che Morton Feldman sia stato uno dei compositori più grandi e originali che l'America abbia avuto. È morto giovane purtroppo, quando il suo talento era in piena espansione; la sua musica*

continua però a irradiare una sorta di misteriosa grandezza, tensioni e silenzi umanissimi che sembrano mettere la metafisica a portata di mano. Lei è stato amico di Feldman e io credo che se ora parlasse un poco di lui potrebbe, con la Sua autorità, dare un contributo per una migliore conoscenza di questo grande musicista.

S.R. - Ho conosciuto Feldman mentre ero impegnato nella composizione di *Drumming*; lui e John Cage furono presenti a qualche esecuzione privata di quel mio lavoro tenuta nel '70 o '71. In quell'occasione Feldman mi disse che la mia musica gli era piaciuta molto, ma io non diedi grande importanza alla cosa, perché a quell'epoca lo consideravo ancora una personalità secondaria rispetto a quella di Cage. Soltanto più tardi ho cominciato a studiare veramente le sue opere, particolarmente quelle degli anni Ottanta, e ho avuto così modo di osservare come alcuni tratti della mia musica risultino nella sua filtrati e sintetizzati attraverso le sue idee di ripetizione e di variazione. Oggi ascoltare i suoi dischi è per me come ricevere una lezione di composizione, e ho dei profondi rimpianti nei suoi confronti. Prima di tutto mi dispiace di non aver ascoltato le sue opere fin quasi a pochi anni prima della sua morte. Mi piacerebbe tanto potergli telefonare a Buffalo, come avrei potuto fare fino a pochi anni fa, e discutere con lui di queste sue opere. Purtroppo questo non è più possibile, ma ho imparato e continuo a imparare tante cose dalle sue partiture e ogni volta che ascolto la sua musica mi sembra di avere un dialogo con lui.

Nel 1963 ho scritto un pezzo per tre o più pianoforti dopo aver ascoltato *Refrain* di Stockhausen, ma poi mi sono accorto che Stockhausen era stato a sua volta influenzato da Feldman. *Piece for four pianos* di Feldman è probabilmente il primo pezzo in cui viene applicata la tecnica del "defasaggio". Prima ancora di *It's gonna rain* avevo osservato che l'opera di Feldman è sempre stata molto legata al mio sviluppo di compositore, sia pure con un diverso sistema ritmico e nell'ambito di un sistema armonico differente. In un certo senso Feldman è colui che ha saputo creare una sintesi fra il sistema dodecafonico e il minimalismo, poiché le note, le altezze che lui usa hanno dei paralleli con il sistema dodecafonico, ma nell'ambito di una scrittura minimalistica.

E.R. - *La musica di Feldman mi fa una strana impressione: da un lato mi sento soggiogato dalla sua bellezza, dall'altro trovo una rara difficoltà a spiegare quella misteriosa poesia. Quei silenzi lunghi e immobili, solcati da suoni lievi e profondi che sembrano venire da chissà quali distanze interiori, disegnano orizzonti metafisici, popolati da tensioni inimmaginabili. Quelle tensioni che vibrano "in absentia" trovo che divengano invece esplicite nella sua musica attraverso le pulsazioni ritmiche costanti; si tratta di un legame un po' misterioso che mi duole non essere capace di spiegare in maniera più convincente, ma sono certo che esiste.*

S.R. - Mi piacerebbe davvero riuscire a scorgere questo rapporto, anche perché sto pensando di scrivere un pezzo in cui interpreto e adatto al mio

sistema alcuni elementi musicali del linguaggio di Feldman. Comunque l'importanza che l'opera di Feldman ha acquistato per me e per la mia musica è un fatto relativamente recente, sicuramente non caratteristico di quegli anni Cinquanta di cui stavamo parlando. Allora conoscevo alcuni pezzi di Boulez, di Stockhausen e di Cage ma, da un certo punto di vista, quelle erano le opere da cui a quell'epoca cercavo di allontanarmi, perché, vede, se avessi allora amato follemente la musica di Cage, di Berio o di Stockhausen, avrei cercato di scrivere come loro e sarei diventato uno di quegli accademici che in fondo non sanno comporre.

Gli esordi e il minimalismo

E.R. - Quello che ha appena detto conferma quello che avevo pensato. Infatti l'argomento che volevo introdurre me l'ero annotato così: probabilmente nel 1961 Lei non si sentiva ancora abbastanza preparato per entrare attivamente sulla scena musicale, decise così di andare a studiare con Luciano Berio al Mills College di San Francisco dove sarebbe rimasto fino al 1965. So che quando viveva a San Francisco oltre a studiare al Mills College si guadagnava da vivere facendo vari lavori: ha fatto il tassista e l'impiegato delle poste; questo non Le impediva però di seguire la vita artistica, allora così attiva, della città. Sarebbe bello se volesse ora rievocare un po' quegli anni, magari partendo dagli studi con Berio, che ho incontrato a Milano una settimana fa e con il quale ho parlato a lungo di Lei.

*S.R. - Sono andato via da New York principalmente per motivi di famiglia e quando mi trasferii in California ancora non sapevo se iscrivermi al Mills, College o a Berkeley, poi decisi per il Mills, che mi sembrava più interessante. Ero sposato a quell'epoca, dovevo quindi provvedere, oltre a me stesso, anche alla famiglia: ecco perché mi sono sobbarcato anche quegli altri lavori ai quali ha accennato. Lavorare con Berio era un'esperienza quanto mai eccitante: era l'epoca in cui la musica seriale cominciava a essere conosciuta negli Stati Uniti e quella di Webern in particolare suscitava una forte attrazione. A me conoscere e analizzare quella musica interessava moltissimo e Berio era la persona più adatta con cui farlo. Come insegnante Berio era molto diverso da Overton o da Persichetti, perché per trarre profitto dalle sue lezioni bisognava essere interessati alla sua materia. Voglio dire che insegnava quello che veramente gli interessava; bisognava saper trarre, da ciò che aveva da offrire, il più possibile, e io mi sentivo attratto dalla sua musica, nella quale ammiravo la grande finezza dell'orchestrazione e il senso squisito dello humor che animava certi pezzi, come ad esempio *Visage*. Tutto questo era molto interessante, mi sembrava anzi che la musica di Berio fosse la più bella realizzazione di uno stile musicale le cui radici risalivano a Schönberg. Mi rendevo conto che quella musica era molto diversa da*

ciò che stava cercando di fare Cage, che rappresentava allora l'alternativa più in voga. Io sentivo però di essere diverso da entrambi, volevo fare altre cose.

Di giorno seguivo quegli insegnamenti, alla notte però frequentavo i workshop di jazz in cui suonava John Coltrane. Era un tipo di musica che veniva chiamato "jazz modale", in cui dei lunghi pezzi si sviluppavano sulla base di pochi cambiamenti armonici, e devo confessare che la musica della notte mi attirava più di quella del giorno. A quell'epoca i miei colleghi componevano dei pezzi incredibilmente complicati, difficili da ascoltare sia fisicamente sia con l'orecchio interno del compositore. Il contrasto fra questa musica e quella di John Coltrane mi decise a mettere insieme il mio primo ensemble jazzistico, che comprendeva cinque persone: io suonavo il pianoforte, due musicisti dei quali non ricordo più il nome erano alla tromba e al basso, inoltre c'erano Jon Gibson e John Chowning, che è attualmente direttore della Computer Music alla California University. Sempre al Mills College ebbi modo di ascoltare alcuni dischi a 78 giri di musica africana che erano stati registrati da una musicologa durante le sue ricerche e che si trovavano nella biblioteca dell'università. Fu un avvenimento destinato ad avere notevoli conseguenze sul mio ulteriore sviluppo.

Nel 1962 andai alla UCLA (University of California, Los Angeles), dove si teneva il festival Stravinsky, e lì ebbi occasione di ascoltare una conferenza in cui Gunther Schuller parlava del suo progetto di scrivere un libro sulla storia del jazz in cui intendeva mettere in luce il contributo recato dai neri alla cultura musicale americana. Nel corso della conferenza Schuller menzionò il libro *Studies in African Music* di A.M. Jones. Appena tornato a San Francisco mi misi a cercarlo in biblioteca: lo trovai, lo lessi e scoprii così una musica basata su schemi ritmici ripetitivi che venivano sovrapposti in modo da far coincidere i tempi forti. Questo insieme di influenze, la musica africana, il jazz di Coltrane, gli studi che svolgevo con Berio sul serialismo, mi portarono a un punto critico.

E.R. - *Possiamo tornare un momento a quel taxi che Lei guidava allora per le strade di San Francisco? So che aveva piazzato nel taxi un magnetofono con il quale registrava Le voci dei passeggeri, finché un giorno Le è capitato di registrare in Union Square la voce del predicatore nero dalla quale avrebbe tratto It's gonna rain. Che cosa sapeva allora della musica elettronica? Berio gliene aveva parlato durante i corsi al Mills College? Conosceva la musica concreta realizzata a Parigi da Pierre Schaeffer e da Pierre Henry? Conosceva il Gesang der Jünglinge di Stockhausen?*

S.R. - A quel periodo effettivamente risalgono le mie prime opere con nastro magnetico e nell'ambito dell'elettronica. Vorrei sottolineare che negli anni Cinquanta c'era ancora una distinzione molto chiara tra musica concreta e musica elettronica, quasi fossero due cose distinte. A me personalmente interessava di più la musica concreta, ma anche la possi-

bilità di elaborare dei suoni reali mediante una strumentazione elettronica. Quando Lei ha menzionato *Gesang der Jünglinge* ho pensato che l'elemento più interessante era in quest'opera l'uso che Stockhausen faceva della voce, e tra le opere di Berio quelle più riuscite e interessanti mi sembrano *Omaggio a Joyce* e *Visage*, che definirei senz'altro il pezzo di musica elettronica più sexy che mai sia stato scritto. Anche *Omaggio a Joyce* è un pezzo molto interessante, veramente nello spirito di Joyce, cosa notevolissima per un autore la cui lingua madre non è l'inglese: bisogna riconoscere che Berio è riuscito a rendere lo spirito di Joyce molto meglio di quanto abbiano fatto i compositori di lingua inglese che hanno scritto delle liriche su testi dello stesso poeta. Berio in quest'opera si serve della tecnologia elettronica per manipolare i suoni reali, ed è proprio questo mettere in relazione nastro magnetico e musica reale l'idea di Berio che ha influito sulla mia musica. Il primo uso che ho fatto del nastro magnetico è stato per la colonna sonora di un film di Robert Nelson che si intitolava *The Plastic Haircut*. Mi sono servito in quel caso di un disco intitolato *The Gratest Moments in Sport* in cui comparivano le voci di famosi atleti americani del passato. Prelevavo dei frammenti e li registravo in una sorta di rudimentale collage. All'inizio i brani registrati erano piuttosto lunghi e venivano a sovrapporsi l'uno all'altro, in un secondo tempo però ho provveduto ad accorciarli e a combinarli tra loro usando dei sistemi ritmici più interessanti. A quest'ultima scelta ero stato indotto dalla lettura che proprio allora avevo fatto del libro di Jones sulla musica africana. Acquistò così ai miei occhi una notevole importanza questa relazione tra la musica africana e l'uso del nastro magnetico. Tra questi miei primi lavori figurano anche alcuni brevi componimenti che scrissi per *Ubu Roi* di Jarry, che fu messo allora in scena dal Mime Troup di San Francisco. Effettivamente in quel periodo lavoravo come conducente di un taxi nel quale avevo piazzato un microfono per captare voci e rumori d'ambiente. Fu appunto servendomi di questo materiale che misi insieme un pezzo che presentai al San Francisco Tape Music Center nel 1965.

A questo punto vorrei però tracciare una breve storia del Minimalismo. Un avvenimento importante fu dato allora dal ritorno di Terry Riley nella Bay Area. Riley era stato a Berkeley nei tardi anni Cinquanta con La Monte Young e bisogna riconoscere che è stato proprio Young a dare il via al movimento minimalista, fino ad assurgere a simbolo di questo movimento. Il suo *String Trio*, con l'uso di note tenute per una lunga durata, ha esercitato una notevole influenza sulla musica di Riley. Fu dopo aver ascoltato lo *String Trio* che Riley scrisse il suo *In C*. Aveva bisogno di collaboratori per far eseguire questo suo lavoro e io avevo allora un gruppo di improvvisazione; fu così che mi trovai a partecipare a quell'impresa che culminò, se non sbaglio, nell'esecuzione del 1964. Mi venni così a trovare al centro di un gran numero di sollecitazioni: da un lato subivo l'influenza di Feldman e di Stockhausen, dall'altro c'era-

no la musica africana, i nastri magnetici, la musica elettronica, e a un certo punto tutti quegli elementi hanno cominciato a convergere nella mia musica. Ne è risultato un pezzo in cui ho fatto uso di brevi motivi ripetuti portati su nastro magnetico: era il mio primo pezzo importante, *It's gonna rain*. Avevo registrato la voce di un predicatore nero che predicava nella Union Square di San Francisco. La sua voce aveva delle qualità melodiche particolari al limite tra il parlato e il canto e ascoltando più volte le parole «It's gonna rain» ti accorgevi che era il canto a dominare. Così cominciai a trascrivere in notazione musicale la melodia contenuta nelle sue parole e mi accorsi che la frase «It's gonna rain» oscillava tra un re e un fa diesis. Nello stesso tempo in cui lui pronunciava quelle parole potevi anche percepire sul nastro il suono prodotto da un piccione che si alzava in volo e l'effetto veniva a somigliare a quello che avrebbe potuto produrre un continuo e lieve battito di tamburo. In un primo tempo avevo pensato di creare un canone frammentando la frase in due sezioni, «It's gonna/rain», e ho cominciato col disporla su due nastri magnetici che cercai di fare il più identici possibile. Provai ad ascoltarli attraverso due cuffie ciascuna delle quali era collegata alle piste del proprio nastro, ma l'effetto che ne risultava era molto più complesso che non l'ascoltare un unico nastro. Questo spostarsi dall'unisono attraverso un ciclo ritmico era molto più interessante e mi dava la sensazione di un processo musicale continuo in cui avvengono dei cambiamenti gradualmente percettibili. Ecco dunque che l'influenza di Coltrane nel non cambiare la tonalità per lungo tempo, la musica africana, i miei studi come percussionista, le mie esperienze con i nastri magnetici si riuniscono e trovano espressione in *It's gonna rain*. Il pezzo è diviso in due parti: la prima comincia all'unisono poi entra gradualmente in sfasatura per tornare infine all'unisono. La seconda ha struttura e caratteri un po' diversi. Quello in cui scrissi questo pezzo era un periodo difficile della mia vita personale; avevo appena divorziato, e anche la situazione politica era diventata quanto mai preoccupante a causa delle tensioni estreme che la questione di Cuba aveva innescato tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica, sicché quando il predicatore di Union Square parlava del diluvio universale avresti potuto benissimo interpretare le sue parole come la premonizione di un'imminente guerra atomica. Quel mio stato d'animo si rifletteva nella seconda parte di *It's gonna rain*, in cui ho usato frammenti di nastro di maggiori dimensioni, li ho fatti andare progressivamente in sfasatura fino a produrre una specie di rumore intonato. L'effetto era decisamente sconvolgente, e quando ho presentato il pezzo in prima esecuzione al San Francisco Tape Music Center ho fatto ascoltare solo la prima parte perché non volevo infliggere al pubblico il mio stato d'animo personale.

E.R. - *Quello che mi ha raccontato sulla seconda parte di It's gonna rain secondo me si percepisce molto bene; vorrei anzi raccontarle la mia esperienza personale al*

riguardo. Conoscevo It's gonna rain attraverso le note che Lei ha scritto come introduzione all'ascolto del disco. È una lettura interessante perché di lì parte un lungo cammino, ma devo confessarLe che non avevo mai ascoltato il brano perché credevo che la descrizione delle procedure compositive fosse in qualche modo sufficiente. Mi concentravi così sullo studio e sull'ascolto delle opere successive e fu solo dopo aver conosciuto tutto il resto che decisi di ascoltare, più che altro per scrupolo di completezza, anche quel brano. Naturalmente con l'ascolto ho riconosciuto quelle procedure che già mi erano note, ma oserei dire che la cosa fu irrilevante di fronte all'impressione prodotta dal potenziale drammatico addirittura esplosivo. Mi chiesi d'onde mai poteva venire quel tono allucinato e ossessivo in una pagina della quale, come in tante altre Sue, Lei si compiace di raccontare soltanto le procedure compositive. Ora me ne ha svelato i retroscena, e io vorrei cogliere l'occasione per sottolineare come nella Sua musica i contenuti espressivi non siano affatto da sottovalutare.

S.R. - Prima di tutto vorrei ringraziarLa per queste osservazioni, ma sono convinto che nella musica ci sono alcune cose delle quali si può parlare e altre delle quali è invece meglio tacere. Bach sosteneva per esempio di essere molto interessato agli affetti e Duke Ellington diceva che la musica deve essere *swing*, ma io credo che dovendo descrivere un pezzo la cosa migliore sia parlare del processo compositivo, di che cosa vi succede dal punto di vista tecnico, in modo da poter eventualmente attirare l'attenzione di altri musicisti. Ciò non è assolutamente in contrasto con il fatto che il pezzo possa avere anche un forte contenuto emotivo, e anzi spero che questi contenuti siano presenti nella mia musica, poiché se questo contenuto non si percepisce all'ascolto alla fine diventa irrilevante analizzare e comprendere la struttura: d'altra parte non credo sia opportuno che sia proprio io a dire che i miei pezzi sono ricchi di forti contenuti emozionali. Le Sue osservazioni si accordano anche con quello che mi hanno detto altre persone sorprese di scoprire nelle mie opere dei contenuti emozionali dei quali non c'era traccia nei miei scritti, ma torno a dirLe che per me l'unico modo in cui si può parlare di musica consiste nel descrivere i procedimenti compositivi.

E.R. - Sì, ma io queste cose le ho dette pensando a una frase molto nota di John Cage proprio di quegli anni: «Let's the sounds be themselves (lasciate che i suoni siano se stessi)». È un modo molto reciso di negare la soggettività per rivendicare ai suoni una propria e oggettiva indipendenza. La tendenza a negare che i suoni debbano servire a esprimere l'emotività propria del compositore era molto forte in quegli anni e sarebbe stata ribadita in maniera ancora più radicale dal gruppo Fluxus, che in un suo manifesto a firma di George Maciunas dichiarava: «Art is Life and Life is Art (l'arte è vita, la vita è arte)». Da dove nasceva in quegli anni quella volontà così radicale di togliere di mezzo l'espressività e di lasciare che i suoni vivessero da soli?

S.R. - L'importanza del gruppo Fluxus mi sembra alquanto modesta, nulla più di una banale imitazione di John Cage con un accentuato orientamento surrealista. Cage ha secondo me ben altra importanza, e in

tutti i miei pezzi, almeno fino a *Drumming*, si può rintracciare l'idea di musica come processo graduale, un'idea che sta in relazione con l'estetica di Cage. Bisogna anche notare che, una volta innescato, il processo si svolge da sé senza la necessità di un intervento, ma questo non significa estromettere la soggettività. Io ho impiegato ore ad analizzare il materiale che avevo registrato per *It's gonna rain* e solo attraverso questa analisi sono arrivato a selezionare le parti che mi sembravano più interessanti dal punto di vista musicale. Quindi se da un lato è vero che il processo, una volta innescato, va avanti da solo, dall'altro è pur vero che, a seconda del materiale che hai scelto, avrai dei risultati buoni o cattivi. Con *It's gonna rain* ho vissuto per la prima volta questa particolare condizione: da un lato desideravo che il pezzo fosse, dal punto di vista emotivo, il più forte possibile, dall'altro, dopo aver compiuto il mio intervento nella scelta del materiale, desideravo che il processo si svolgesse da solo.

E.R. - *A proposito di questa distanza del soggetto dalla propria opera o dai processi innescati, vorrei chiederLe qualcosa su un paio di esperimenti condotti in quegli anni da La Monte Young. Mi riferisco a The Tortoise, His Dreams and Journeys e al luogo ideale in cui questa specie di liturgia sonora avrebbe dovuto essere celebrata, ovvero il Theater of Eternal Music. Al centro di questo progetto sta l'idea di un suono fermo e di lunghissima durata, una specie di colonna armonica immobile ma percorsa dai fremiti dei propri componenti armonici. L'idea assomiglia un po' a una cosmogonia, perché quel grande accordo contiene in sé virtualmente tutte le risonanze possibili. L'origine orientale di una concezione siffatta è evidente, ma c'è anche un forte desiderio di liberazione e di trascendenza, che faceva parte del clima di quegli anni Sessanta. Come vedeva Lei tutto questo?*

S.R. - Devo dire che, ad eccezione del suo *String Trio*, non conoscevo quasi nulla di La Monte Young prima del mio ritorno a New York nel 1965. In quegli anni lui organizzava dei concerti nel suo appartamento ai quali prendeva parte, cantando, sua moglie e ai quali partecipavano qualche volta anche Terry Riley e altri musicisti. Ricordo benissimo l'effetto che producevano quei suoni così lungamente tenuti che risuonavano a un livello di amplificazione molto alto, e c'era indubbiamente un'affinità tra i pezzi che scrivevo allora e quello di Young che Lei ha menzionato. Entrambi eravamo interessati ai suoni tenuti a lungo e ai dettagli minuti della realtà sonora ed entrambi cercavamo un processo di sviluppo sostanzialmente impersonale. Negli anni tra il 1964 e il 1970 c'era tra La Monte Young e me una grande affinità e il nostro desiderio di attivare dei processi automatici ci differenziava da Riley, che invece accordava uno spazio piuttosto ampio all'improvvisazione.

E.R. - *Con questo Lei ha già risposto in parte alla domanda che desideravo farle e che riguarda la Sua partecipazione alla realizzazione di In C di Terry Riley. Il materiale impiegato in questo lavoro potrebbe infatti essere suddiviso in due categorie ben distinte: da una parte c'è la pulsazione con-*

tinua di un do nel registro acuto (da cui il titolo dell'opera), dall'altra si trovano ben 53 figure che vengono ripetute dai vari interpreti con una certa libertà e aleatorietà, lasciando quindi aperta la porta ai processi improvvisativi. Per pura curiosità vorrei chiederLe anche qualcosa a proposito di un pezzo abbastanza recente che Terry Riley ha scritto per il Kronos Quartet. Si tratta di una specie di lunghissimo poema sinfonico per quartetto intitolato Salome dances for peace, i cui contenuti filosofici e mistici, per quanto un po' pasticciati, riescono a dar vita a una peripezia musicalmente abbastanza accattivante.

S.R. - A proposito di *In C* ricordo che, quando cominciammo a provarlo, il pezzo mancava di un impulso ritmico stabile e praticamente le esecuzioni non funzionavano, perché a un certo momento l'insieme finiva per disgregarsi, quasi come se si creasse un effetto di sfasatura. Fu allora che suggerii a Riley l'idea di mantenere un impulso ritmico stabile suonando sempre la stessa nota, proprio quel do e credo che questo sia stato il mio contributo personale alla realizzazione di *In C*: può chiederne conferma allo stesso Riley. *In C* contiene in sé la possibilità di due sviluppi futuri: da una parte c'è l'idea di una musica scritta, tutta composta, e dall'altra, come Lei stesso ha suggerito, c'è il concetto di improvvisazione. Nelle sue opere successive Riley ha scelto la strada dell'improvvisazione e forse non è stata una buona scelta. Quando dopo più di vent'anni è tornato alla musica composta ha scritto il pezzo che ha detto Lei per il Kronos Quartet. Io non ho visto la partitura di questo quartetto, ma ho l'impressione che la lunghezza eccessiva finisca col togliere efficacia all'opera. Per La Monte Young la situazione è un po' diversa, perché si è mantenuto all'interno di quelle tecniche e di quel genere musicale che aveva lui stesso definito nei suoi anni giovanili. Di qui la maggiore solidità della sua musica rispetto a quella di Riley, che però è ancora abbastanza giovane e forse ancora in grado di scrivere opere importanti.

E.R. - *Potremmo tornare ora alla Sua musica: tra il 1967 e il 1970 Lei ha scritto Piano Phase, Violin Phase, Pulse Music e Four Organs. Questi pezzi rappresentano il tentativo di portare sul piano dell'esecuzione umana quei procedimenti che così felicemente aveva espresso in It's gonna rain. Non era facile mettere l'uomo al posto della macchina per realizzare quel processo di "defasaggio" ma Lei stesso si mise al pianoforte e, riferendosi ad una base registrata, riuscì a trovare la concentrazione necessaria per realizzare il processo. Piano Phase è il risultato di questo tentativo, ma è al tempo stesso un'opera che presenta una nuova prospettiva. Fu un percorso in salita al culmine del quale troviamo nel 1970 una delle Sue opere più riuscite e celebri: Drumming. Vorrei chiederLe ora di rievocare quel difficile percorso.*

S.R. - Nel 1966 mi sentivo come una specie di scienziato pazzo: avevo creato qualcosa che mi piaceva molto, ma da cui non potevo sfuggire. Volevo applicare quegli stessi principi a degli esseri umani che suonano e mi rendevo conto di quanto era difficile. Facevo ogni giorno esercizi di

respirazione, di yoga e praticavo attivamente la meditazione buddhista, perché il modo di suonare che *Piano Phase* richiede presenta delle affinità con quel tipo di meditazione. Per suonare dei pezzi di quel genere non c'è bisogno di leggere la musica dalla partitura, essenziale è invece la concentrazione, lasciarsi assorbire totalmente dal suono, perché se si suona *Piano Phase* con due pianoforti il suono si colloca da qualche parte tra l'uno e l'altro musicista. Vorrei anche precisare che questo pezzo non è affatto il tentativo di trasformare un uomo in una macchina, ma piuttosto qualcosa che dovrebbe aiutare a collocare l'individuo in uno stato di meditazione. In un certo senso questo mio obbiettivo è simile a quello di Riley, salvo che è ottenuto con sistemi diversi, soprattutto con tecniche di tipo ritmico. L'attenzione deve essere completamente rivolta all'ascolto e al suono e bisogna avere un controllo assoluto della respirazione e delle proprie mani mentre si muovono sulla tastiera. Anche i pensieri devono essere perfettamente sotto controllo, perché basta la minima distrazione a compromettere il processo di defasaggio. La descrizione che Le ho dato del modo di eseguire questa musica si è scontrata talvolta con i giudizi espressi dai critici, specialmente dai tedeschi, i quali vi hanno visto una specie di controllo autoritario esercitato dal compositore sugli interpreti. Io la penso diversamente, perché il tipo di controllo che ricerco è quello dell'individuo che dice a se stesso che cosa fare, e questo controllo porta, come dicevo, alla meditazione. Penso anzi che si possa andare ancora più in là e conquistare un modo di suonare ancora più controllato e profondo dal punto di vista della meditazione. Riconsiderando oggi componimenti come *Piano Phase* e *Violin Phase* potrei definirli degli studi radicali tesi ad acquistare una maggiore sensibilità per il tempo. *Four Organs* è un pezzo completamente diverso, in cui il problema fondamentale che ho affrontato è quello dell'aumentazione, ovvero la possibilità di prolungare la durata di brevi accordi. Questi accordi, che occupano inizialmente solo poche battute, aumentano la loro durata fino a superare le 100 battute. È la tecnica che ho usato in seguito in lavori come *Music for Eighteen Musicians* o *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*. Giacché affronta il problema di sostenere dei suoni a lungo nel tempo, *Four Organs* potrebbe presentare delle affinità con la musica di Feldman; ci sono però delle fondamentali differenze in quanto nella mia musica ogni attacco ritmico è definito con estrema precisione. Il pezzo si basa su un accordo di undicesima di dominante nella tonalità di la maggiore e la risoluzione alla tonica avviene semplicemente eliminando il basso, ovvero rimuovendo la nota più grave, in modo da produrre appunto l'accordo di tonica sul la. Questo pezzo ha avuto una certa importanza nella mia carriera, perché mi ha consentito di attirare l'attenzione di vari compositori e direttori d'orchestra dell'ambiente della musica ufficiale. Tilson Thomas l'ha ascoltato e ha partecipato con me e altri musicisti, nel 1971, a una sua esecuzione. Lo ha ascoltato anche Boulez, e il pezzo è stato programmato in una serie di concerti sponso-

rizzati dalla New York Philharmonic. Così grazie a *Four Organs* sono uscito dall'ambiente delle gallerie d'arte e dei musei, dove fino ad allora erano stati eseguiti i miei pezzi, e ho cominciato ad avere contatti con un ambiente più vasto.

Ora vorrei però tornare ancora per un momento alla storia del Minimalismo e agli anni intorno al 1965. Appena tornato a New York fondai un Trio, che comprendeva tra l'altro un musicista eccellente come Arthur Murphy, e nel 1966 diedi un piccolo concerto di musiche per nastro magnetico alla Parc Place Gallery, dove mi invitarono per un nuovo concerto nel 1967. In quell'occasione presentai i primi pezzi in cui trasferivo le mie tecniche del defasaggio dal nastro magnetico agli interpreti. Intervenero molti protagonisti delle arti visive e anche alcuni compositori, fra i quali Philip Glass, che mostrò grande interesse per la mia musica. Fu in quell'occasione che cominciai a studiare la sua musica e consentii ai musicisti del mio ensemble di suonarla. In seguito a quell'incontro Glass scrisse un pezzo che si intitolava *One Plus One*, che è secondo me il primo pezzo importante che scrisse dopo il suo ritorno dall'Europa. Si basava su due motivi, uno battuto in due tempi e l'altro in tre, e subito dopo scrisse anche *Two Pages for Steve Reich*, in seguito chiamato *Two Pages*. Sull'evoluzione stilistica di Glass mi sembra di aver svolto un influsso analogo a quello che Riley aveva esercitato su di me, ma lui trova evidentemente scomodo ammetterlo, anche se per un certo tempo abbiamo lavorato nello stesso ensemble. Nel 1971 siamo anche andati in Europa insieme, ma al ritorno era ormai chiaro che non potevamo continuare a collaborare e così i nostri ensemble si sono divisi.

Culture e strutture

E.R. - *Potremmo adesso parlare un poco di Drumming. Conosco tutto quello che Lei ha scritto su questo pezzo così celebre e affascinante, ovvero la descrizione delle procedure compositive, ma forse potremmo fare come già abbiamo fatto per It's gonna rain, soffermandoci un po' sulla bellezza timbrica. I pezzi precedenti posseggono, come Lei stesso ha ammesso, un carattere accentuatamente sperimentale. Con Drumming entrano in scena la varietà dei timbri e la bellezza del suono, un senso del colore ignoto alle opere precedenti.*

S.R. - Cominciai a suonare il tamburo quando avevo 14 anni ed è un interesse che ho coltivato per tutta la vita. Nella musica colta dell'Occidente il tamburo è solo uno degli strumenti dell'orchestra e fa parte delle percussioni; il termine "drumming" significa suonare il tamburo, ma appartiene alla sfera del jazz e della musica leggera. Fu ascoltando la musica africana che mi resi conto che lì la concezione della musica per strumenti a percussione era molto più ampia e comprendeva entrambe

le categorie che dicevo prima. *Drumming* è prima di tutto uno sforzo per attribuire al tamburo, e quindi alle origini della mia educazione musicale, il significato più ampio possibile. L'uso che delle voci ho fatto in questo pezzo ha una precisa origine jazzistica, perché il canto jazzistico - penso in particolare a Ella Fitzgerald - parte dal presupposto di usare la voce come uno strumento. Oltre a queste suggestioni jazzistiche, che sintetizzano alcuni elementi della mia educazione musicale giovanile, c'è in *Drumming* un altro elemento di grande importanza, che deriva dall'esperienza che avevo compiuto nel Ghana, dove mi ero recato appunto per studiare le percussioni. Di ritorno da quel viaggio si pose il problema di come utilizzare le conoscenze che vi avevo acquisito, ma fu subito chiaro per me che non avrei usato strumenti di tipo africano, bensì quelli che mi erano abituali, come marimba e glockenspiel. Gli strumenti che mi ero portato dall'Africa, alcuni sonagli e vari tipi di campane, possedevano un tipo di intonazione diversa da quella occidentale. Se li avessi impiegati avrei finito con lo snaturare il loro carattere e non ne avrei tratto nessun particolare profitto. Quello che mi interessava non era infatti il colore esotico, ma la struttura; per questo decisi di suonare con i nostri strumenti il tipo di musica che avevo imparato in Africa e mi misi al lavoro con Arthur Murphy, Steve Chambers e Jon Gibson, che erano i miei collaboratori più fedeli. In questo caso si trattava di musica africana, ma si potrebbe dire in senso lato che le suggestioni esotiche provenienti dall'Oriente non abbiano avuto sulla nostra musica un effetto positivo, perché nessuno è riuscito a sintetizzare i due sistemi. La mia soluzione personale è consistita nel fare riferimento alla struttura invece che alla sonorità; in una certa misura questo modo di procedere potrebbe essere assimilato a quello di Bartók, che nelle sue ricerche sul canto popolare era particolarmente attratto dalle strutture. Personalmente non vedo altro modo di rapportarsi alle musiche, non dico dell'Africa o dell'Oriente, ma anche a quelle della tradizione occidentale colta, poiché dovrebbe essere chiaro che non si può imitare il contenuto della musica dei compositori del passato, mentre la conoscenza delle strutture formali che in quelle musiche agiscono può essere decisamente utile.

E.R. - *Se non vado errato è proprio nel periodo in cui scriveva Drumming che Lei è capitato di menzionare per la prima volta il Suo interesse per Perotinus e per Guillaume de Machault. Ricordo anzi di aver letto da qualche parte che Lei ha definito l'Ars Antiqua di Perotinus uno dei punti più alti della musica dell'Occidente. Conoscendo la Sua musica non mi riesce difficile cogliere le connessioni che essa possiede con quella di Perotinus, ma Lei deve ammettere che questo interesse per l'Ars Antiqua da parte di un compositore americano negli anni Sessanta è un fatto decisamente sorprendente. Non voglio dire con questo che la cosa sembri stravagante; no, ho in mente qualcosa di più profondo. Sorprendente è il fatto che nelle pieghe del Magnus Liber Organi un compositore come Lei sia capace di scoprire delle*

zone fertili, dei possibili sviluppi. Mi fa piacere scoprire queste cose perché esse recano una smentita a quella sorta di meccanico storicismo sul quale si regge la nostra informazione: Perotinus con i suoi antichissimi organi di Notre-Dame, John Coltrane con il suo jazz modale, la musica per tamburi del Ghana, Morton Feldman e Luciano Berio, Webern e La Monte Young sembrano figure sparpagliate dal caso e invece con le Sue ricerche Lei è riuscito a stringerle in un unico nodo di strettissima coerenza. Con tutto l'entusiasmo che suscita un paesaggio culturale così libero e avventuroso mi permetta di chiederLe ora di parlare un poco di questo Suo interesse per la musica di Magister Perotinus.

S.R. - Il periodo in cui ho provato il maggior interesse per la musica di Perotinus è stato quello in cui ero impegnato nella composizione di *Four Organs* perché, come dicevo, il problema principale in questo pezzo è quello dell'aumentazione delle durate. Nella musica di Perotinus si assiste a un analogo processo di aumentazione delle durate nella parte del tenor, il quale possiede una durata ritmica precisa, anche se molto dilatata. Tecniche analoghe si riscontrano in *Four Organs*, solo che nella musica di Perotinus noi non sappiamo esattamente quanto durasse ciascuna delle note del tenor. Non possiamo misurare con precisione la durata di quelle note; nessuno è in grado di farlo, nemmeno i musicologi che si occupano di quel problema. Se vuole, questa è la parte intellettuale del mio rapporto con la musica di Perotinus. Per quanto concerne l'effetto prodotto da quella musica bisogna considerare che i pezzi di Perotinus si muovono per blocchi armonici che procedono per intervalli di quarta, di quinta e di seconda. Sono intervalli che conferiscono alla musica un aspetto massiccio, sottolineato anche dal ritmo armonico molto lento, che proprio per queste ragioni presenta, nella concezione e nella sonorità, talune analogie con la musica di La Monte Young e con la mia. Questa mia affinità con la musica antica la può anche riscontrare nel fatto che molti dei musicisti con cui lavoro sono anche interpreti di musica antica. Paul Hillier, che sta dirigendo in questo momento *The Cave*, è anche un direttore di musica antica.

E.R. - Sempre a proposito di Perotinus vorrei fare, se mi consente, una considerazione di tipo filosofico. In quella musica c'è un'idea di ordine e organizzazione di palese derivazione teologica: quello della musica è un cosmo ordinato in cui ogni elemento partecipa di una visione armoniosa e gerarchica di un sistema di valori. Naturalmente questa idea di ordine bisogna volerla e conquistarla, e Perotinus ci riesce egregiamente, in quanto la visione del mondo dell'epoca in cui lui visse e operò era organizzata teologicamente in maniera equilibrata e armoniosa. Il mondo in cui viviamo oggi è esattamente l'opposto: i sistemi di pensiero e le visioni del mondo sono andati in frantumi e la nozione stessa di valore è diventata quanto mai ambigua. Mi chiedo, a questo punto, se nell'ammirazione che Lei prova per Perotinus non trovi posto anche una certa nostalgia per quella visione del

mondo; mi sembra d'altronde che il Suo sforzo di organizzare la musica in maniera coerente e ordinata, andando alla ricerca di alcuni capisaldi come la precisione del ritmo, la semplicità delle strutture melodiche e armoniche, sia suggerito dall'aspirazione a un ordine che è prima di tutto un dato spirituale.

S.R. - Prima di tutto vorrei dire che ho ascoltato la musica di Perotinus perché mi piaceva in se stessa e non perché ero a conoscenza della filosofia che essa implicava. Prima di ogni altra cosa per me viene il suono, e solo se questo mi interessa comincio a studiare il modo in cui quel suono viene prodotto. Devo però riconoscere che io e altri compositori di quel periodo, come Philip Glass e Terry Riley, eravamo presi da interessi religiosi. Un altro caso esemplare potrebbe essere quello di Arvo Pärt, un compositore che ammiro molto e che ha scritto della musica in cui si riflette la tradizione della chiesa ortodossa russa. Per quanto riguarda il concetto di ordine vorrei sottolineare che la musica di ogni compositore credo debba essere perfettamente ordinata. Si può trattare di tipi di ordine diversi, e non v'è dubbio che l'ordine che riscontriamo in una sinfonia di Mahler è molto diverso da quello che incontriamo in una partitura di Bach, comunque sempre di ordine si tratta. Qualsiasi tipo di musica, per il solo fatto di essere scritta, deve essere stata messa insieme con estrema precisione, e le discussioni su questo punto credo siano in qualche modo collegate con la diversa concezione della musica e il ruolo della partitura che John Cage ha introdotto nel nostro dibattito culturale. La questione dell'ordine può anche essere considerata da un punto di vista diverso, ovvero in relazione al fatto che la musica possa suggerire un determinato ordine di ascolto. Posso dire che è probabilmente vero che la mia musica, al pari di quella di tanti altri compositori, cerca di rappresentare il mondo come io vorrei che fosse, e magari anche la parte migliore della mia vita. Forse questo è particolarmente vero per alcuni compositori del nostro tempo, e c'è anche da dire che nell'ambito della mia produzione si possono riscontrare dei pezzi che richiedono livelli e ordini di ascolto diversi. Alcune parti di *The Cave* e qualche sezione di *Different Trains* possono sembrare più ambivalenti di altri miei pezzi, soprattutto se paragonate ai miei primi lavori, nei quali l'impressione di ordine sembra imporsi in maniera più categorica.

Ritornando alla Sua domanda, mi riesce difficile trovare una risposta. Forse è vero; forse sento effettivamente questa esigenza di ordine, ma se essa è presente in me, agisce a livello inconscio e credo che gli aspetti geometrici dei miei primi pezzi abbiano effettivamente delle affinità con il senso geometrico, quasi religioso e mistico, che si può riscontrare nella musica di Perotinus.

E.R. - *Mi piacerebbe che parlassimo ora di due lavori che ha composto nel 1973: Six Pianos e Music for Mallet Instruments, Voices and Organ. Sono due pezzi che arricchiscono le conquiste di Drumming e mi piacereb-*

be soffermarmi un po' sul secondo, che è uno dei miei preferiti. In questo pezzo si riscontrano due processi simultanei e interconnessi: il primo consiste nella costruzione progressiva del pattern ritmico; il secondo, che riguarda le voci, i metallofoni e l'organo, produce una graduale aumentazione della durata di due accordi cadenzali. Il risultato è che in questo modo la massa sonora respira e si espande, e tra il procedimento numero uno e quello numero due si attua un'idea bidimensionale del movimento: una sorta di microtempo, quello della pulsazione, e un macrotempo, che è quello definito dalla aumentazione della durata degli accordi.

S.R. - *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* rappresenta il matrimonio delle tecniche che avevo usato in *Drumming* e in *Four Organs*, anche se il processo di aumentazione è in questo caso molto più semplice di quello attuato in *Four Organs*. Ricordo che mentre progettavo questo pezzo mi suonavo i motivi ritmici, e a un tratto cominciai a cantare delle note lungamente tenute. Fu così che decisi di introdurre la combinazione di queste due tecniche nel nuovo pezzo. Si potrebbe parlare, in un certo senso, di affinità tra il modo in cui vengono combinati i due procedimenti e l'idea della melodia con accompagnamento. L'organo e le voci forniscono la base armonica del pezzo, mentre i metallofoni forniscono il materiale melodico, costruendo al tempo stesso gli schemi ritmici fondamentali. Mentre avviene questo processo di costruzione ritmica l'organo suona delle note via via più lunghe, che si combinano con il maggior numero di impulsi ritmici delle parti dei metallofoni. Si ha quindi una sensazione di estensione e di ampiezza che è un po' come uscire all'aria aperta in un paesaggio di montagna. Potrei definire *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* come la base a partire dalla quale ho poi scritto *Music for Eighteen Musicians*. Si tratta di un pezzo molto semplice da mettere insieme e da far eseguire. La sua principale difficoltà consiste nel trovare dei cantanti che abbiano le caratteristiche vocali adatte: c'è bisogno infatti di qualcuno che abbia frequentato jazz e musica popolare. In quel periodo avevo studiato la musica balinese a Seattle e a Berkeley, e avevo anche letto il libro di Colin McPhee *Music in Bali*, che ha svolto per me un ruolo analogo a quello di *Studies in African Music* di A.M. Jones. Era naturale quindi che il pezzo che stavo componendo recasse le tracce di quegli studi e di quelle esperienze, e difatti *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* rivela in una certa misura il mio desiderio di incorporare nella composizione qualche tratto della musica balinese.

E.R. - Una vera svolta nella Sua carriera sarebbe venuta con *Music for Eighteen Musicians*. Grazie a quell'opera Lei raggiunse una reputazione internazionale, probabilmente perché essa conteneva alcuni elementi di novità che trascendevano l'orizzonte dei componimenti precedenti. Ed è proprio a causa di questa nuova ricchezza di contenuti che la definizione di "stile minimalista" comincia a diventare inadeguata per la Sua musica.

Quali sono le novità fondamentali che entrano in gioco in quest'opera scritta tra il 1974 e il 1976?

S.R. - *Music for Eighteen Musicians* è il primo pezzo che ho scritto pensando prima di tutto all'armonia e poi al ritmo. Nei miei pezzi precedenti, Lei lo sa benissimo, concentravo la mia attenzione sui processi ritmici; questa volta invece gli impulsi ritmici mi servivano solo come base. Quei procedimenti di Perotinus e della scuola di Notre-Dame dei quali abbiamo parlato prima hanno acquistato qui molta importanza, e in particolare l'uso che Perotinus fa dei suoni come bordone. In questo pezzo ci sono due marimbe e due pianoforti che stabiliscono la pulsazione ritmica di base, un po' come una specie di corale che stabilisce la base armonica del pezzo. Il basso e l'armonia svolgono invece una funzione coloristica, e questa concezione, secondo la quale la melodia è sempre la stessa mentre l'armonia sottostante cambia, ha un forte legame con la musica di Debussy; per esempio nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* troviamo un trattamento puramente coloristico dell'armonia. In realtà quando ho cominciato a comporre il pezzo non ero cosciente di questo legame con la musica francese del Novecento. Più tardi però ho realizzato che esisteva questo rapporto con Debussy e Ravel, oltre che con la tradizione di Notre-Dame e di Perotinus, e mi sono chiesto il perché di questa affinità. Ci ho pensato a lungo e mi sono reso conto che fin da bambino, quando ascoltavo il jazz, particolarmente il Bebop, Gershwin o le colonne sonore dei film, mi trovavo di fronte a una musica che aveva un'indubbia parentela con quella dell'Impressionismo francese. Sono convinto che la musica minimalista abbia dei forti legami con Perotinus e Debussy.

E.R. - *Potremmo dire che l'uso che Lei fa dell'armonia nelle Sue opere, almeno fino a un certo punto della Sua evoluzione, è caratterizzato dal desiderio di evitare la dialettica implicita nel concetto di modulazione, che è poi il principio funzionale dell'armonia. I passaggi da una tonalità all'altra o da un modo all'altro nella Sua musica sono bruschi, non avvengono cioè con quel procedimento di osmosi che è tipico delle modulazioni. Lei ha citato il caso del Prélude à l'après midi d'un faune dove la stessa melodia viene proposta nove volte e ogni volta con un'armonizzazione diversa, e poi si potrebbe citare anche il caso del Bolero di Ravel, dove la conclusione armonica arriva solo alla fine dell'opera. Si tratta evidentemente di tentativi di scardinare la vecchia dialettica implicita nel concetto di modulazione, e a questo scopo la musica francese usa magistralmente anche la modalità, che è un mezzo straordinario per sospendere, almeno momentaneamente, le funzioni tonali. C'è però anche un altro precedente di cui vorrei chiederLe, ed è quello di Stravinsky. Robert Schwarz in un brillante saggio sulla Sua musica sostiene che è proprio da Stravinsky, quello del periodo neoclassico naturalmente, che Lei avrebbe preso l'idea di un'armonia non modulante ma scandita da bruschi passaggi.*

S.R. - Nel caso di Bartók ero in grado di citare dei passi delle sue opere o le tecniche da lui adoperate che stanno in relazione con la mia musica, in quello di Stravinsky no. Ho cominciato ad analizzare la sua musica molto tardi, perché per molto tempo mi ero limitato ad ascoltarla. Mi viene in mente la sua *Sinfonia per strumenti a fiato* che è dedicata a Debussy e mostra più che mai un legame con la musica francese, e allora posso scorgere una certa analogia tra lui e me, perché il suo caso è quello di un musicista fortemente influenzato dalla musica francese al quale è capitato di vivere molti anni in America. Non mi pare però che la sua musica abbia esercitato un influsso importante sulla mia, ma come Le ho già detto questo gioco delle suggestioni avviene spesso in maniera inconsapevole. Anche nel caso di *Music for Eighteen Musicians* solo dopo averlo scritto mi sono reso conto dei legami con la tradizione francese e con Debussy che il componimento implicava.

E.R. - *La cosa che mi sembra più affascinante in Music for Eighteen Musicians è l'intervento delle voci umane, che usano la durata del respiro come guida per sapere quanto a lungo devono tenere le note a loro assegnate. Considerando questi suoni tenuti per la durata di un respiro Lei stesso ha paragonato l'intervento delle voci a delle onde che si infrangono gradualmente sul ritmo costante disegnato dai pianoforti e dai metallofoni. Anche in questo caso abbiamo dunque due fasce di movimento che interagiscono l'una sull'altra.*

S.R. - Vorrei sottolineare che questo criterio di estensione della durata fondato sulla scansione del respiro vale anche per i clarinetti che vengo raddoppiati dalle voci. In *Music for Eighteen Musicians* ho effettivamente elaborato la tecnica che già avevo impiegato in *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*, ma in un primo momento avevo pensato di usare degli strumenti a fiato. Quando ho visto che il pezzo cominciava a funzionare ho deciso di aggiungervi anche le voci, che imitavano il suono degli strumenti creando degli accoppiamenti tra marimbe e determinati tipi vocali, tra voci e clarinetti. Mentre componevo mi è venuta in mente l'immagine di me che suonavo il tamburo sulla riva dell'oceano: le onde mi coprivano i piedi e poi si allontanavano. Allora mi sono anche ricordato di un film di Michael Snow che avevo visto qualche anno prima, quando ero appena tornato a New York. Il film di Snow si intitolava *Wavelength* e credo che abbia avuto una certa influenza sulla mia musica. Si può dire che l'intero film consisteva in un lungo zoom effettuato entro l'appartamento di Snow a New York: la visione si spostava attraverso la stanza fino a concentrarsi su una fotografia dell'oceano. Durante questo processo di spostamento dell'immagine, che era un processo geometricamente organizzato, venivano a interpersi delle immagini di carattere coloristico che sembravano tratte dai normali film hollywoodiani. Questo contrasto fra il carattere geometrico del procedere dello zoom, che attraversa la stanza per arrivare a concentrarsi sulla

foto dell'oceano, e le immagini interposte che nulla hanno a che vedere con questo movimento, si riflette sulla mia *Music for Eighteen Musicians* nel contrasto tra la precisione geometrica della sezione ritmica e l'umanità e irregolarità della parte vocale, delle voci e dei clarinetti.

E.R. - *Lei ha parlato delle voci che raddoppiano i clarinetti e di tanti altri accoppiamenti tra voci e vari strumenti; lo scopo è palesemente quello di ottenere un mixage timbrico particolare. Questo fenomeno della trasmutazione dei timbri, mi fa venire in mente Messiaen, nella cui opera incontriamo prodigiose trasformazioni dei timbri ottenute con complesse sovrapposizioni e accostamenti di suoni armonici. Mi piacerebbe sapere se questi aspetti dello sperimentalismo timbrico e armonico di Messiaen hanno per Lei un certo interesse.*

S.R. - Devo dire che non conosco molti pezzi di Messiaen e probabilmente non avverto una speciale affinità con la sua musica. Ho letto il suo trattato e mi piacciono le sue idee, forse anche più della loro attuazione pratica. Per tutti i problemi concernenti l'armonia e la timbrica per me vale un'idea che è stata espressa anche da Feldman. È un'idea eminentemente pratica, in base alla quale non si possono creare armonie e timbri senza prendere in considerazione gli strumenti che uno ha a disposizione: nella mia musica è così. Le note che uso dipendono dagli strumenti disponibili, sicché l'atto dello scrivere musica e il pensarla in termini di orchestrazione sono per me l'identica cosa. Il mio primo passo, quando comincio a comporre, consiste proprio nel fare l'inventario degli strumenti che ho a disposizione. Stravinsky parlava del terrore della pagina bianca, ma secondo me questo terrore può essere aggirato con la conoscenza dei limiti entro i quali ci tocca operare. Anche l'atto del comporre e la fase delle prove sono per me due cose profondamente connesse; durante le prove apporto frequentemente delle modifiche all'orchestrazione, spesso dietro suggerimento degli stessi interpreti.

Le radici, l'orchestra e il testo

E.R. - *Negli anni di cui stiamo parlando, siamo nel 1976-77, si situano il Suo avvicinamento e la Sua riappropriazione delle radici ebraiche. È un fatto che sul piano spirituale e culturale ha avuto per Lei un'enorme importanza. Vogliamo parlarne un poco?*

S.R. - Quando nel 1970 sono andato in Africa una delle cose di cui ero più geloso era il fatto che i musicisti del posto si confrontavano con una tradizione orale vivente che aveva origini molto antiche. Confrontavo la loro condizione con la mia e pensavo che io non potevo fare affidamento su una simile tradizione, finché d'un tratto cominciai a rendermi conto che la mia tradizione ebraica poteva essere considerata da questo punto

di vista, e anch'essa era molto antica. A quell'epoca però non ne sapevo nulla e così cominciai a sentire l'esigenza di informarmi di più sulle mie origini e di conoscere meglio la cultura ebraica. Naturalmente non fu solo il viaggio in Africa a far nascere quell'esigenza: già da tempo praticavo vari tipi di meditazione orientale, quella buddhista e quella trascendentale, ma non mi davano una vera soddisfazione. Mi viene in mente un libro di Carlo Castaneda, da scritto negli anni Sessanta, in cui si parla di alcuni incontri con un saggio messicano che addita uno dei principi fondamentali della ricerca esistenziale nell'individuazione del proprio luogo. Quella massima mi ha colpito e quel punto credo di averlo trovato proprio nell'ebraismo. Decisi così di mettermi in contatto con una sinagoga di New York che segue l'ebraismo ortodosso, quella che si trova in Lincoln Square e che organizza, fra l'altro, degli eccellenti programmi di cultura ebraica per adulti. Lì, tra il 1975 e il 1977, ho cominciato a studiare l'ebraico e i vari commenti dei libri sacri. Mi sono sentito subito enormemente coinvolto e in un certo senso è stato come tornare a essere uno studente di filosofia. Oltre a questi fattori c'è stato l'incontro, nel 1974, con Beryl Korot, che è diventata mia moglie nel 1976. Lei aveva avuto un rapporto un po' più stretto del mio con la tradizione ebraica, ma entrambi sentivamo l'esigenza di un legame più forte e quegli studi a un certo punto hanno cominciato ad avere anche dei risvolti nella vita pratica. Ho cominciato a osservare le norme per il sabato ebraico e per un certo periodo non ho più dato concerti il venerdì sera, creando qualche difficoltà ai musicisti del mio ensemble. Ancora oggi non rispondo al telefono né mi occupo di affari il sabato. Tutto questo è stato un bene, perché tendenzialmente io sono un tipo di persona che lavorerebbe ventiquattr'ore su ventiquattro e adesso so che ogni settimana devo interrompere il mio lavoro almeno per ventiquattr'ore. Osservo anche le regole della dieta ebraica, e tutto questo mi piace perché io amo il metodo anche nella vita privata. Nel 1978 il periodo più intenso del mio contatto con l'ebraismo era ormai superato, ma la tradizione ebraica era diventata una parte integrante della mia vita come dimostrano *Tehilim*, *Different Trains* e *The Cave*.

E.R. - *Potremmo continuare ora a parlare dell'ebraismo come esperienza musicale; che cosa Le è venuto dalla musica del mondo ebraico?*

S.R. - Per capire il sistema della cantillazione ebraica il modo migliore è rivolgersi al libro di Abrahm Idelsohn; comunque io ho studiato l'ebraico e la Torah. In un testo scritto in lingua ebraica ci sono soltanto le consonanti e dei segni che indicano le vocali. Nel testo della Torah le vocali non vengono scritte, bisogna conoscerle. Nell'edizione a stampa della Torah ci sono anche altri segni che indicano il profilo melodico per la lettura e la cantillazione. Questi segni si chiamano ta'amim, parola che si potrebbe tradurre con "gusto della scrittura". L'interpretazione di questi segni è legata alla pratica della chironomia, ovvero della direzione

di coro basata sulla posizione e sui movimenti delle mani. Il sistema ebraico dei ta'amim appartiene alla categoria delle notazioni neumatiche e in base a questo sistema non è possibile stabilire esattamente quali siano le note; i segni si limitano a indicare all'esecutore quale sia il profilo melodico della frase e alcuni elementi ritmici che riguardano la struttura sintattica del periodo. Ho avuto notizia che in alcune sinagoghe italiane è ancora in uso la pratica della chironomia, con dei segnali manuali atti a suggerire al cantore il movimento melodico della frase e altri parametri musicali per la lettura della Torah. Nelle diverse comunità ebraiche l'interpretazione musicale dei ta'amim è differente, sicché un ebreo di Baghdad effettuerà un tipo di cantillazione dei testi sacri alquanto diverso da quello di un ebreo di Colonia; per l'ebreo di Baghdad le note e la scala di riferimento somiglieranno molto ai modi arabi in uso in quel luogo, mentre per l'ebreo di Colonia la cantillazione presenterà maggiori affinità di struttura con il sistema tonale occidentale. I ta'amim sono però gli stessi e continuano a indicare, a Baghdad come a Colonia, l'inizio di una cadenza o la cadenza intermedia nella lettura di una determinata frase dei libri sacri. Nonostante la differenza del suono che si può riscontrare tra le varie tradizioni ebraiche, quello che è importante è che la struttura sia per tutti la stessa.

E.R. - *Con questa risposta Lei conferma che nella musica ebraica e in ogni tipo di musica quello che Le interessa è la struttura; nella musica del Ghana o di Bali, nel jazz e nell'Ars Antiqua di Perotinus il Suo interesse è sempre rivolto alla struttura. C'è però un elemento della musica ebraica che non fa parte della struttura, intendo dire l'uso dei microintervalli, e vorrei sapere se talvolta ha pensato di impiegarli nella Sua musica.*

S.R. - No, non ho mai provato interesse per i microintervalli perché si collocano fuori del sistema occidentale. Ci sono stati dei compositori che li hanno usati, come Harry Partch o Alois Hába, ma ormai nessuno più suona quei pezzi, che per lo più non mi piacciono. Le sottili inflessioni delle altezze le ammiro in altre musiche, in quella indiana per esempio, ma non quando entrano nella nostra e, come si diceva, i microtoni non si riscontrano nella musica delle comunità ebraiche occidentali bensì in quelle del Medio Oriente. Dal punto di vista musicale le comunità ebraiche mostrano un adattamento ai sistemi musicali locali per cui esistono forti affinità tra il sistema di note impiegato e i sistemi musicali delle comunità non ebraiche circostanti: ecco perché si può riscontrare l'uso dei microintervalli tra gli ebrei del Medio Oriente ma non tra quelli che vivono in Occidente. In *The Cave* ho presentato due diversi tipi di tradizione ebraica, quella etiopica e quella yemenita, con degli ebrei che cantano secondo quelle tradizioni, e in questo caso è incluso il sistema microtonale, ma non credo che io come compositore occidentale, debba incorporarlo nella mia musica. Se lo facessi avrei l'impressione di trovarmi nella posizione di un individuo che vernici un pavimento partendo

dalla porta, restando poi bloccato dall'altra parte della stanza.

E.R. - *Volevo chiederLe, ancora a proposito dell'uso dei microtoni, se è a conoscenza dell'uso che ne ha fatto nelle sue ultime opere Luigi Nono. Si tratta di componimenti che utilizzano gli apparati del cosiddetto sistema Live Electronic, grazie ai quali l'impiego di oscillazioni microtonali non è affatto difficile. Fu lo stesso Luigi Nono a raccontarmi che a questo uso dei microintervalli era stato indotto dalle suggestioni che gli aveva procurato l'ascolto del canto sinagogale. Ne era rimasto molto impressionato, perché quelle inflessioni minime nell'articolazione del suono si accordavano con alcune convinzioni teologiche e filosofiche che aveva maturato negli ultimi anni della sua vita.*

S.R. - Devo dire che tra i compositori italiani conosco abbastanza bene l'opera di Berio e provo grande ammirazione per Maderna, ma so poco di Nono e quello che ho ascoltato non mi ha indotto a volerne sapere di più. Mentre Lei mi poneva la domanda pensavo, però, che *It's gonna rain* e *Pendulum Music* sono pieni di microtoni perché nella musica elettronica c'è spazio per l'uso dei microtoni e quando uso il campionatore mi servo dei microintervalli. Questo strumento per me ha un'importanza enorme: esso mi consente infatti di produrre qualunque suono e di usare al tempo stesso delle sonorità che tradizionalmente non dovrebbero far parte del repertorio della musica occidentale, come le registrazioni dei rumori di strada, della corrente d'aria sollevata dal passaggio di un autobus, dei glissandi prodotti dalle automobili e così via. Mediante uno strumento elettronico suonato dal vivo io posso introdurre delle sonorità di questo genere nell'esecuzione dei musicisti che stanno dando un concerto. In questo senso e attraverso queste particolari sonorità, i microtoni, li considero anzi una delle possibilità per realizzare un teatro musicale.

E.R. - *Potremmo proseguire con le Variations for Winds, Strings and Keyboards, il primo lavoro con cui Lei ha affrontato l'organico della grande orchestra. Non sono poche le differenze tra questo e i lavori precedenti, a cominciare dal tempo più lento che consente un maggiore spicco delle parti melodiche, e poi c'è una struttura generale che Lei stesso ha definito una specie di forma di ciaccona. Anche l'armonia rivela una svolta significativa perché, come avevamo osservato, le opere precedenti facevano un uso dell'armonia che escludeva la tecnica della modulazione. Qui invece, almeno in una certa misura, la tecnica della modulazione viene impiegata.*

S.R. - Nel 1980 ho dato un concerto alla Carnegie Hall in cui ho eseguito *Octet*, *Music for Large Ensemble* e *Variations for Winds, Strings and Keyboards*. Tra questi pezzi credo che *Octet* sia di gran lunga il più riuscito. Oggi questo pezzo è conosciuto con il titolo di *Eight Lines* e si tratta del mio primo lavoro destinato a un organico di strumenti più convenzionali, nel senso che non vengono impiegati strumenti a percussione e tastiere elettroniche. Verso le *Variations* nutro sentimenti contra-

stanti. Il pezzo si basa su una lenta alterazione di accordi che modulano dall'uno all'altro, e in questo senso vi si può riscontrare quell'uso della modulazione che Lei ha osservato. L'uso dell'armonia presenta qui qualche analogia con l'inizio del movimento lento del *Secondo Concerto per pianoforte e orchestra* di Bartók per via della sovrapposizione delle quinte, e si tratta di una procedura armonica che si ricollega anche ai modelli francesi di Debussy e di Perotinus. Le dicevo però di sentimenti contrastanti verso questo pezzo: l'ho dovuto scrivere osservando una scadenza che era appunto quella della presentazione alla Carnegie Hall e questo credo che abbia influito negativamente. La direzione che ho preso nelle *Variations* sento che è ancora irrisolta, e sono tornato più volte a riconsiderare il problema della modulazione, che non mi sembra del tutto chiuso. Potrei dirLe che, in considerazione dell'epoca in cui l'ho scritto, il pezzo mi sembra troppo minimalista e non lo considero tra le mie cose migliori.

E.R. - *Pensa che in futuro potrà riprenderlo oppure resterà così?*

S.R. - Non credo. Quando ho terminato un pezzo sento che è impossibile riprendere a lavorarci su. Non sopporto di dover rileggere le bozze per la pubblicazione; per esempio amo moltissimo *Different Trains*, ma detesto doverlo rivedere in vista della pubblicazione. Ritengo comunque quella della modulazione graduale una buona idea, alla quale conto di ritornare in futuro con un nuovo pezzo.

E.R. - *Potremmo parlare adesso di un lavoro interessante in prospettiva, intendo dire My Name is, un lavoro che Lei stesso definisce work-in-progress. Mi risulta che sia stato eseguito il 6 gennaio 1981 al Whitney Museum e il titolo deriva dal fatto che i musicisti del Suo ensemble nell'atto di presentarsi al pubblico dicevano: «My name is...». Il nastro magnetico capta le loro voci e il componimento inizia con la ripetizione identica delle presentazioni, dopodiché inizia il solito processo di defasaggio come a suo tempo in It's gonna rain. Erano passati però molti anni da quel 1966 e la tecnologia era nel frattempo progredita in modo tale che il processo di defasaggio poteva essere realizzato in pochi secondi. So che Lei ha definito My Name is un abbozzo per un'opera più ampia, forse di carattere teatrale, nella quale si sarebbero potute usare anche delle voci note al pubblico, voci prelevate dalla storia, come ad esempio quelle di Roosevelt, di Truman, di Hitler o di Stalin, combinate con degli spezzoni di film sonori in modo tale da realizzare un evento storico-politico multimediale. Si tratta di un progetto che non ha avuto seguito, ma mi sembra molto interessante che Lei considerasse quell'esperienza un abbozzo orientabile in senso teatrale. Mi sembra di vederci la prima intuizione di un'opera multimediale che sarebbe arrivata dodici anni dopo, con The Cave.*

S.R. - Dopo aver composto *Music for Eighteen Musicians* sono stato coinvolto con il mio ensemble in una serie di concerti per tutto il mon-

do, e in quel periodo non ho potuto naturalmente scrivere musica. Anche quando sono ritornato a New York ho faticato molto nel tornare alla composizione. Il 1977 è stato per me un anno molto deprimente. Gli anni tra il 1977 e il 1981 potrei definirli un periodo di riflessione, in cui l'unico pezzo riuscito è stato *Octet*. Allora ho anche pensato di tornare a scrivere dei pezzi del tipo di quelli che avevo composto nei miei anni giovanili, per nastro magnetico, e l'idea di *My Name is* nasceva proprio da uno di quegli esperimenti. Come Lei ha ricordato, il pezzo prendeva lo spunto dai musicisti che si presentavano al pubblico dicendo il loro nome. Con le loro parole venivano creati dei frammenti di nastro che mettevo dentro delle piccole buste per poi elaborarli e suonarli con dei registratori. Non diversamente da alcuni pezzi di Cage la relazione di fase non era determinata. Una prima versione del pezzo venne eseguita in una serie di concerti e performance organizzati da Robert Rauschenberg alla School of Visual Arts nel 1968. A quell'esecuzione era presente anche Marcel Duchamp e ricordo benissimo che uno dei frammenti di nastro conteneva la sua voce che diceva: «My name is Marcel Duchamp». Nel 1979-80 sentivo che c'era un certo numero di cose nell'aria, ma niente di definito, e per il 1980 avevo un invito dell'IRCAM per l'esecuzione di alcuni miei pezzi. Ci andai in effetti e mi trattenni a Parigi un po' di tempo per utilizzare il loro laboratorio di computer. Non avevo alcuna idea compositiva nuova e allora decisi di tornare alla mia vecchia idea del suono che si muove lentamente nel tempo. Per lavorare con i computer dell'IRCAM mi ero portato dall'America una serie di nastri, uno dei quali conteneva la voce di Truman che annunciava che gli Stati Uniti possedevano un'arma unica. Un altro nastro conteneva la voce di William Carlos Williams che leggeva qualche brano dal suo poema *The Orchestra*, e poi c'erano anche le voci dei musicisti del mio ensemble che dicevano: «My name is...». All'IRCAM elaborai questi nastri con la tecnica del prolungamento del suono e feci vari esperimenti. Finalmente, nel 1981, ebbi una nuova idea: decisi di fare riferimento a un testo ebraico e di metterlo in musica. Le idee che avevo elaborato all'IRCAM non approdarono a nessun risultato concreto, ma ora posso dire che avrebbero dato dei frutti nelle mie opere successive. Dopo quegli anni così confusi avevo però ritrovato le forze e le idee per comporre, e infatti di lì a poco avrei messo in cantiere il progetto di *Tehillim*.

E.R. - Credo che sia arrivato il momento di parlare di quest'opera che figura, secondo me, tra i Suoi capolavori. *Tehillim* nasce da una commissione della Westdeutsche Rundfunk di Colonia, e quindi del nostro comune amico Wolfgang Bekker, e si tratta di un'opera nella quale mi sembrano convergere le suggestioni, gli studi e le meditazioni che Lei da anni aveva sviluppato intorno al mondo ebraico. Ci sono tutte queste e molte altre in *Tehillim*, ma c'è anche una grande novità, che consiste nel mettere per la prima volta in musica un testo, cosa alla quale Lei era sempre stato contra-

rio, perché fin da *It's gonna rain* tendeva a estrarre la musicalità implicita nella foneticità delle parole, persuaso che la pratica di musicare le parole voleva dire perdere e snaturare proprio quella musicalità implicita. C'è poi anche la novità della lingua, perché *Tehillim* mette in musica un testo in ebraico antico, una lingua morta e lontana, una lingua che appartiene al passato e che custodisce un testo sacro per giunta, quello dei Salmi. Nominare i Salmi mi porta inevitabilmente a pensare alla Sinfonia di Salmi di Stravinsky e al rapporto del compositore russo con una lingua morta come il latino. Usare una lingua che da tanto tempo non si parla più significa abbandonare quella specie di riflesso condizionato e viscerale che si ha con la lingua parlata, e Stravinsky era perfettamente consapevole di questa condizione, come testimonia una sua celebre dichiarazione rilasciata a proposito dell'uso del latino in *Oedipus Rex*. Stravinsky diceva di sentirsi sufficientemente al sicuro con il latino, al riparo cioè dalle insidie emozionali, e non è un atteggiamento strano. Mi viene anche in mente Samuel Beckett, che a un certo punto della sua carriera compie l'olocausto della propria lingua passando dall'inglese al francese, proprio per evitare quelle invisibili trappole dell'emozione e arrivare a un uso più controllato e oggettivo dell'espressione verbale. Non so in che misura queste e altre cose abbiano influito su di Lei, ma so che *Tehillim* è un'opera complessa nella quale si agitano fermenti nuovi; penso alla scrittura degli archi, che nelle opere precedenti si limitava di solito a tracciare delle strutture di accordi e che ora acquista invece una nuova autonomia, ma penso soprattutto a una nuova dimensione della fantasia capace di produrre immagini e racconti. Sono cose delle quali ci si rende conto non appena ci si mette ad ascoltare: risuona una voce sola che intona il primo Salmo accompagnata soltanto dal battito delle mani e da un tamburello. Lei parla di una donna che canta sulle rive del Mar Rosso in un tempo lontanissimo e la musica che Lei le fa cantare è una pura invenzione, ma si tratta, come talvolta accade nella musica, di un'invenzione vera, poiché quel canto pare veramente uscire da una dimensione temporale lontana e ignota. La musica crea talvolta delle realtà nel senso che ritrova il ritmo delle cose vere, e a questo punto che si tratti di un antico canto di chiesa o di un episodio uscito dalla penna di Musorgskij non fa alcuna differenza.

S.R. - Con *Tehillim* sono riuscito a superare quell'oceano di disagio in cui mi dibattevo da un po' di tempo. Eravamo entrati negli anni Ottanta e il nuovo decennio si stava rivelando molto diverso da quello precedente, e rispetto a questo mostrava di essere alquanto più conservatore. C'era un desiderio intenso di espressione e non solo nella musica; si tendeva a un nuovo romanticismo e i musicisti erano tornati ad ascoltare e a scrivere dei pezzi nello stile di Mahler e di Sibelius. *Tehillim* non ha niente a che vedere con tutto questo (e Lei sa che personalmente non ho mai provato grande interesse per la musica romantica); non v'è dubbio però che questo mio lavoro possa essere definito, rispetto a quelli che lo

precedono, neoclassico, e in effetti con i suoi quattro movimenti fa riferimento a modelli formali decisamente tradizionali. Ricordo che quando lo feci ascoltare al primo oboe della Chicago Symphony questi mi disse: «C'è melodia, c'è armonia: bene, benissimo». Non avevo messo un testo in musica dall'epoca in cui ero studente e provavo un vivo desiderio di farlo. Ero attratto dall'ebraico antico, ma probabilmente per ragioni diverse da quelle che Lei ha ricordato, e così affrontai il difficile problema della scelta dei testi. Ci volle molto tempo per decidere quali Salmi scegliere e quali parti di essi, ma il problema principale era come mettere in musica quei testi. Fino a quel momento mi ero limitato a mettere in musica delle parole singole indipendentemente, in un certo senso, dal loro significato, ma ora dovevo confrontarmi con dei testi nei quali il significato era la cosa fondamentale, e per questo tipo di operazione non avevo nessun metodo. La prima idea fu quella di inserire nel ritmo delle parti vocali il ritmo che era immanente alla struttura delle parole e così mi trovai a utilizzare delle unità ritmiche che alternavano misure di 2 e di 3 tempi. Questo procedimento era un fatto nuovo nella mia musica, ma scoprii ben presto che l'alternanza dei metri mi consentiva di ottenere un ritmo imprevedibile nelle voci e al tempo stesso una grande flessibilità che bene si accordava alla struttura delle parole. L'andamento ritmico delle voci era in un certo senso in contrasto con l'accompagnamento degli strumenti a percussione, i tamburi e il battito delle mani, che suonavano in contrappunto ritmico, e l'effetto era quasi quello di una melodia con accompagnamento polifonico.

Quando in passato mi chiedevano di spiegare il processo di defasaggio, dicevo che l'eseguirlo non era altro che una variazione della tecnica del canone, poiché anche qui una voce segue quella che la precede imitandola, con la differenza però che l'intervallo ritmico è flessibile. Nel primo e nell'ultimo movimento di *Tehillim* viene impiegata questa tecnica, ma a differenza delle opere precedenti essa si applica a soggetti di dimensioni più ampie. Così una tecnica concepita inizialmente per una strumentazione elettronica è stata trasferita alla scrittura strumentale. In *Tehillim* si ritrovano questi procedimenti e anche dei 'trucchi' antichi come, nel secondo movimento, quello di raddoppiare le voci con l'oboe, che ha un precedente illustre nella cantata *Christ lag in Todesbanden* di Bach. Anche la tecnica dell'*accelerando* e del *ritardando* compare qui per la prima volta nella mia musica. *Tehillim* è stato il primo componimento per l'esecuzione del quale il mio ensemble ha dovuto fare ricorso a un direttore d'orchestra. Abbiamo provato a lungo, ma senza l'azione coordinatrice del direttore non si riusciva ad eseguirlo, e così abbiamo fatto ricorso a George Manahan. In seguito altri direttori si sono cimentati con questa partitura, fra essi anche Zubin Metha. Sono stati Wolfgang Bekker e Clytus Gottwald, rispettivamente per la Westdeutsche Rundfunk e il coro di Stoccarda, a commissionare *Tehillim*. Gottwald è un uomo molto religioso e gli stava particolarmente a cuore l'eventualità

che io scrivessi un componimento di ispirazione religiosa; commissionando un pezzo a un compositore ebreo doveva sentirsi un po' il tramite di un desiderio di riparazione dei tedeschi nei confronti della propria storia. Nel rievocare la nascita di questo componimento vorrei ancora ricordare l'incontro che ebbi a Stoccarda con il direttore Peter Eötvös, un musicista eccellente al cui talento io e tanti altri musicisti dobbiamo molto.

E.R. - *Nel 1983 Lei ha scritto, con The Desert Music, un vasto componimento in cui compare l'organico più esteso al quale avesse mai fatto ricorso: grande orchestra e coro. I testi poetici cantati dal coro sono di William Carlos Williams e affrontano grandi temi come quello della sopravvivenza dell'umanità insidiata da un uso indiscriminato del progresso scientifico. Questo testo possiede una grande nobiltà letteraria e Lei nuovamente deve confrontarsi con la parola poetica portatrice di grandi contenuti spirituali. In Tehillim era la parola sacra, in The Desert Music la parola poetica che disegna un'ampia sequenza drammatica, una peripezia di timori e di speranze, forse un dramma filosofico. Le sarei grato se volesse introdurmi ai grandi problemi che animano questa partitura, a cominciare da quelli che scaturiscono dal testo poetico.*

S.R. - Ho cominciato a interessarmi alla poesia di William Carlos Williams quando avevo sedici anni: ero in una libreria, e la prima cosa che mi attrasse fu il fatto che il suo nome aveva una struttura simmetrica, che ne permetteva la lettura in un senso e nell'altro. A quell'epoca mi trovai a leggere *Paterson*, un lungo poema sulla storia americana; non capii molto, ma ne fui ugualmente affascinato. In seguito, quando ero studente alla Cornell University, William Carlos Williams venne per tenere una conferenza. Aveva avuto un ictus e provava quindi difficoltà nel parlare, ma la conferenza fu veramente emozionante. Quando ero studente alla Juilliard School provai più volte a mettere in musica alcuni dei suoi testi, ma contenendo la sua poesia un ritmo molto flessibile, pieno di accenti irregolari, non mi riuscì di renderla musicalmente. Mi sembrava, se mi consente l'uso della metafora, di catturare un insetto e di imprigionarlo nell'ambra, con il risultato di conservarlo senza vita. Le ho raccontato poco fa che quando lavoravo sui testi di *Tehillim* avevo dovuto affrontare lo stesso problema e mi era anche riuscito di trovare una soluzione: questo mi fu utile nell'affrontare il testo poetico di *The Desert Music*. Lo stesso Williams parla di un piede flessibile per indicare le fluttuazioni degli accenti nella sua poesia, sicché la soluzione di alternare misure di 2 e di 3 tempi, già adottata in *Tehillim*, risultava essere perfettamente funzionale. Mi sentii allora in grado di mettere in musica i suoi versi, e in quel momento mi misi a leggere i suoi testi per trovare quelli che più mi convenivano; tra tutti ce n'era uno che si intitolava *The Desert Music* e io lo scelsi come titolo per il mio componimento, pur senza metterne in musica i versi, che invece trassi da un altro poema intitolato

The Orchestra. A quell'epoca avevo nella mia stanza una marimba e non so come mi venne in mente di trascrivere su vari pezzi di carta gli estratti di quel poema che mi parevano più interessanti e di disporli quindi sulla marimba. Ci giocai un po' disponendoli più volte secondo ordini diversi, finché d'un tratto realizzai che la successione che mi soddisfaceva maggiormente poteva coincidere con la forma globale del pezzo. A quel punto non mi restava che scrivere la musica e mi misi all'opera. Anche in questo caso il componimento ha assunto la forma "ad arco" tipica degli ultimi quartetti di Bartók, con il primo e il quinto movimento che hanno lo stesso tempo, il secondo e il quarto che utilizzano lo stesso testo e il terzo in tempo lento. Quest'ultimo movimento si divide a sua volta in tre sezioni, A-B-C, in cui le sezioni A e C si svolgono sullo stesso testo.

Lei sa che Williams era un medico che viveva nel New Jersey e nei suoi componimenti poetici la sua voce sembrava parlare direttamente all'umanità. Una sua frase mi ha profondamente impressionato: «Dite loro che l'uomo è sopravvissuto finora perché era troppo ignorante per sapere come realizzare i suoi desideri; adesso che è in grado di realizzarli deve cambiare o morire». Leggendo quella frase mi trovavo a pensare a un periodo critico nella storia dell'umanità, l'epoca di Einstein, in cui l'umanità si trovò a disporre di armi distruttive di una potenza mai vista. Pensavo che la stessa facoltà di immaginazione che ci permette nell'arte di dare vita a opere immortali può anche essere impiegata per distruggerci. Quando, dopo aver trovato la disposizione dei testi, cominciai a comporre, la mia prima preoccupazione fu quella di trovare l'armonia idonea al primo movimento dove viene usato il primo estratto del testo di Williams. Ho scelto un ciclo armonico appropriato che ha un centro tonale abbastanza stabile; per il secondo movimento ho usato un sistema armonico più ambiguo, e nel terzo movimento l'ambiguità cresce ulteriormente, poiché il basso si muove generalmente per terze rendendo appunto l'armonia abbastanza instabile. Ci troviamo così di fronte a un'evoluzione armonica di questo tipo: all'inizio abbiamo una certa stabilità armonica garantita da un centro tonale sul re, un re minore o un re di modo dorico; si procede quindi verso una maggiore ambiguità armonica che culmina nel movimento centrale per tornare quindi a una maggiore stabilità, pur conservando qualche incertezza tra il la di dominante, il re minore o il fa maggiore, poiché uso degli accordi che mancano della fondamentale.

Oltre a quello dell'armonia ho dovuto anche affrontare un problema che scaturiva dalla disposizione degli strumenti dell'orchestra. Nell'orchestra tradizionale gli strumenti a percussione sono collocati alle spalle degli altri, ma una disposizione di questo tipo avrebbe nel mio caso creato delle difficoltà agli archi, che si sarebbero trovati ad ascoltare una pulsazione ritmica di un certo tipo alle loro spalle vedendo di fronte a loro il direttore battere un tempo leggermente diverso, dovuto alla distanza che separa il direttore dalle percussioni. Decisi così di mettere le

percussioni davanti al direttore in modo che gli altri strumenti si sarebbero trovati a vedere e ascoltare un unico tempo, garantendo un migliore insieme ritmico. Anche per l'impiego delle voci ho dovuto inventare delle nuove soluzioni, poiché nelle mie opere precedenti avevo l'abitudine di usarle in maniera non diversa dagli strumenti. Qui però le voci dovevano cantare un testo importante e dare il giusto risalto alle parole. Alla fine ho adottato una tecnica che alterna i vocalizzi alle frasi cantate più ampiamente.

E.R. - *Vorrei provare a discutere con Lei alcuni aspetti di questa partitura che trovo non solo affascinanti, ma anche un po' misteriosi. Sono pensieri non facili, che proverò a far scaturire da un breve riassunto dell'opera. Nel primo movimento sentiamo una pulsazione ritmica molto energica espressa da una bella pienezza sinfonica rinforzata dalle voci del coro, nella seconda parte ci sono ancora delle pulsazioni, ma più diradate, con colpi isolati dei metallofoni seguiti da fruscii di maracas. Ci troviamo di fronte a materiali timbrici diversi, dai quali nascono linee ritmiche più frastagliate e timbricamente eterogenee. Nel terzo movimento, diviso a sua volta nelle tre sezioni A-B-C, si pone con la massima urgenza il problema del testo, poiché si tratta del momento più drammatico. Le sezioni A e C usano quel drammatico appello al quale Lei accennava prima:*

Say to them:

Man has survived hitherto because he was too ignorant
to know how to realize his wishes. Now that he can realize
them, he must either change them or perish.

La parte centrale, la sezione B, è staccata da tutto il resto e il testo che vi viene cantato non ha alcuna relazione con quello che precede e quello che segue; ha il sapore di un'antica poesia didattica:

It is a principle of music
to repeat the theme. Repeat
and repeat again,
as the pace mounts. The
theme is difficult
but not so difficult
than the fact to be
resolved.

In questo punto, che è proprio il centro dell'opera, c'è un testo che, se mi consente un po' di ironia, potremmo definire rappresentativo della Sua poetica. So per esperienza che l'ironia e l'arte poetica quando entrano nella musica si devono assoggettare a un percorso difficile: penso alle sortite degli antichi polifonisti italiani, magari ai madrigali di Banchieri, ai Maestri cantori di Wagner o anche ai vertiginosi exploit contrappuntistici di Berio, Cries of London per esempio. La parte centrale di The Desert Music, quella che contiene la Sua poetica, non arretra di fronte alle difficoltà e

difatti il contrappunto impegna le voci e gli strumenti con gli archi divisi in tre gruppi intenti a realizzare una tessitura di notevole complessità.

S.R. - Il punto principale di questo movimento centrale credo che sia il canone sulla parola *difficult*. Ho detto a mia moglie Beryl che se dovessi morire prematuramente potrebbe far incidere sulla mia tomba questo canone. È vero, questo potrebbe essere proprio il simbolo della mia poetica, ancor più dell'intera frase dalla quale è estratta la parola *difficult*, e credo che potrebbe andare benissimo per definire il mio stile sul dizionario Grove. Questa è l'unica parte del componimento in cui ho usato quella particolare tecnica contrappuntistica; le altre sezioni fanno ricorso a tecniche differenti e anche il contrappunto ha delle caratteristiche diverse, più del tipo "nota contro nota", come si può riscontrare nelle opere di Händel.

Ricordo che quando scrivevo *The Desert Music* mi trovavo in una piccola cittadina del Vermont, e un giorno mentre componevo ho sentito all'improvviso una sirena dei vigili del fuoco. In quel momento mi è sembrato un suono adattissimo, e così l'ho incorporato nella partitura, facendo eseguire alle viole un glissando che è l'imitazione di quel suono. Ero proprio in cerca di un effetto capace di creare un'ambiguità, un momento di sconcerto nel pubblico durante l'esecuzione; come se a un certo punto irrompesse un suono di cui non si riesce a capire se fa parte della musica o se è originato da un allarme antincendio. Il secondo e il quarto movimento introducono una certa ambiguità, non solo nella tessitura armonica, ma anche nella struttura musicale, con bruschi cambiamenti di timbri all'interno delle sezioni, e in confronto i due movimenti estremi paiono decisamente più stabili, più classici, senza approdare però a una soluzione definitiva sul piano dell'armonia. Questa incertezza e questa ambiguità le ho ricercate consapevolmente perché mi parevano indispensabili, connaturate al testo. Per rendersene conto basta confrontare il finale armonicamente incerto di *The Desert Music* con quello di *Tehillim*, dove il carattere di forte certezza del testo si deve riflettere nella conclusione armonica del pezzo.

E.R. - *Ripensando alla prima sezione del terzo movimento, quella che impiega il testo «Say to them», vorrei descrivere il mio modo di intendere questo pezzo. All'inizio il tempo è lento, ci sono dei battiti isolati dei metallofoni e subito dopo uno sgocciolio dello xilofono cui segue il ritorno dei metallofoni. Poi il tempo raddoppia e su questo sfondo ritmico nasce la figura melodica degli archi. La base ritmica è diversa, nel senso che si odono pulsazioni che sembrano nascere da metronomi differenti. I metallofoni hanno un battito lento, gli xilofoni più rapido e così via, ma la cosa più intrigante è data dalla figura melodica degli archi. È una figura flessuosa, incavata e un po' beffarda, che alla fine risulta quasi demoniaca. Quando questa figura melodica ricompare rovesciata nel registro acuto dei violini si ha l'impressione di ascoltare una movenza di minuetto un po' grottesca, come una danza di*

fantasmi. Su questa musica il coro canterà «Say to them» consegnandoci l'ammonimento di una catastrofe che potrebbe distruggere l'umanità. C'è dunque qualcosa di diabolico in quella musica, come se il diavolo comparisse danzando su quella figura di minuetto. A sostegno di queste mie impressioni mi viene in mente un'intervista che Lei ha rilasciato a Jonathan Cott, in cui fa riferimento alla sua predilezione per il Rake's Progress di Stravinsky. In quell'opera l'elemento diabolico, incarnato da Nick Shadow, si manifesta attraverso pulsazioni regolari, figurazioni settecentesche talvolta minuettanti. L'elemento diabolico può dunque essere espresso egregiamente proprio da uno stile lieve e aggraziato, al quale aggiungere una smorfia beffarda.

S.R. - Il Suo è certamente un modo interessante di considerare questo pezzo, ma non so veramente se mentre componevo quella figura melodica pensavo al Settecento. C'è un metro ternario che ha un carattere di danza, e si potrebbe effettivamente considerarlo una specie di minuetto ma dal carattere sconcertante e instabile. Sono d'accordo con Lei: gli si potrebbe attribuire un carattere diabolico.

E.R. - *Sempre nell'intervista di Jonathan Cott ci sono delle frasi molto belle, piene di metafore poetiche, sulle quali varrebbe la pena di soffermarsi un poco. Mi consenta di citarne qualche frammento: «Lei sa che le note che si trovano sulla tastiera del pianoforte non sono tutte quelle che esistono. C'è un continuum vibrante che va dai suoni più gravi a quelli più acuti che noi possiamo percepire. Lentamente, in un arco di tempo che supera i mille anni, i musicisti dell'Occidente hanno operato su questo continuum una selezione e organizzazione che ha portato alle note che possiamo trovare sulla tastiera del pianoforte e in tutti gli altri strumenti. Queste note, e il sistema armonico che abbiamo usato per organizzarle, mi hanno colpito come una radiazione luminosa proveniente dall'oscura infinità della totalità delle vibrazioni. E in particolare ascoltando due opere, il Rake's Progress di Stravinsky e la Water Music di Händel, avevo sempre una visione: quella di una nave di luce che scendeva galleggiando un fiume le cui acque erano avvolte tutt'intorno da una completa oscurità. Io penso che le convenzioni umane siano in un certo senso quella luce, il cammino sul quale procediamo e viviamo e senza il quale moriremmo. La costruzione umana che siamo soliti definire la nostra musica è una mera convenzione, qualcosa che tutti insieme abbiamo contribuito a sviluppare e che si regge su leggi non determinate e non definitive. Nella mia immaginazione vedo questa musica veleggiare come una nave di luce lungo un interminabile canale di oscurità, intenta a preservare se stessa il più a lungo possibile».*

Lei parla di secoli di esperienza dei musicisti occidentali per arrivare a definire quelle convenzioni entro le quali procede la nostra musica, ma esistono nel mondo altre convenzioni, altre culture e altre ancora potrebbero essere inventate. Ora io Le chiedo: Lei è un musicista che possiede vasti mezzi di informazione, tecnologie acustiche tra le più sofisticate e una capacità di inventare che ha saputo più volte mettere positivamente alla prova: potrebbe

dunque uscire da questo sistema e indirizzare la nave di luce verso altre dimensioni sonore. Non si sente attratto da questa possibilità?

S.R. - L'immagine della nave di luce mi è venuta in mente quando ero studente alla Cornell University, in relazione al *Rake's Progress* di Stravinsky e alla *Water Music* di Händel. Ero molto giovane allora, ma mi ritrovai a pensare che, indipendentemente dal fatto di trovarsi in Occidente, in India o in Giappone, tutti noi compositori agiamo all'interno di un sistema di convenzioni stabilite le cui regole variano a seconda dei paesi, e che comunque ogni sistema presuppone queste convenzioni. Dovunque ci siano degli esseri umani si riscontra un sistema musicale basato su una selezione molto specifica di regole tratte da un insieme infinito. Queste convenzioni sono quelle con le quali viaggiamo, che siamo Americani o Giapponesi. Quello della musica non è tanto un problema individuale: Bach, per esempio, nello scrivere il *Clavicembalo ben temperato* ha sintetizzato e impresso il tocco finale a un sistema che si era venuto consolidando nei secoli. Oggi alcune persone affermano di aver trovato una nuova religione, ma questo non è possibile, perché una religione è il risultato di un'evoluzione di molti secoli. Io sono vissuto in un'epoca in cui si cercava di liberarsi dalle convenzioni del passato, per esempio del sistema di Schönberg, e ho un debito con Stravinsky perché lui ha riconosciuto la necessità di far tesoro di quelle convenzioni che definiscono il nostro sistema musicale. Quando si salta giù dalla nave di luce ci si trova nel vuoto, e secondo me non ha senso fare quel salto per esplorare quanto è profondo quel vuoto.

E.R. - *Personalmente ho passato molti anni della mia vita a seguire le avventure del pensiero compositivo contemporaneo e nei musicisti più radicali trovavo sempre l'impulso a trascendere il sistema musicale costruito dalla tradizione. Non dico che questa sia l'unica via che si apre all'operare contemporaneo, ma ugualmente vorrei chiederle come mai si sente così lontano da quel pensiero; sembra quasi che Lei sia terrorizzato da quella dimensione descritta come un corridoio oscuro, e che quindi si tenga ben saldo sulla Sua nave di luce.*

S.R. - Nello scrivere la seconda parte di *It's gonna rain* effettivamente è come se fossi saltato fuori dalla nave di luce. A quell'epoca decidere di abbandonare l'ambito della musica tonale voleva dire rinunciare a usare gli strumenti tradizionali, poiché gli strumenti dell'Occidente si basano su un sistema di altezze definite che sono in relazione con le caratteristiche strutturali degli strumenti stessi. Quando si scrive un tipo di musica che non tiene conto delle caratteristiche di questi strumenti in un certo senso è come se si rinunciassero a utilizzarli. In secondo luogo vorrei osservare che quando sono andato a Bali e in Africa amavo realmente le sonorità del gamelan balinese e dei tamburi africani, ma non volevo assolutamente cercare di ricreare quel suono nella mia musica. Mi piacevano quelle sonorità e ho soddisfatto il mio desiderio di suonare quella

musica eseguendola con i musicisti del mio ensemble, con i quali ho utilizzato alcuni strumenti originali. Poi però quegli strumenti li ho messi da parte e non li ho mai utilizzati per la mia musica. Sono convinto che quando si è bambini, già a un anno si ascolta la musica della nostra cultura, quella che ci sta intorno, ed è come se il cervello fosse già allora impostato e programmato per gli sviluppi futuri. Trasferirsi in un altro luogo, studiare, ascoltare e cercare di imparare un sistema musicale diverso equivale a perdere tutti gli anni di esperienza vissuti all'interno della propria cultura. È come se si cercasse di costruire una nuova nave, che non avrà però la perfezione che nasce dalla profondità dell'esperienza di molti anni vissuti entro la propria tradizione. Questi motivi spiegano perché io abbia studiato con interesse la musica non occidentale, ma non abbia mai cercato di incorporarne il suono nella mia musica, bensì le strutture. Credo infatti che il suono, le scale e le note con le quali si è cresciuti siano l'aspetto più personale e assolutamente in traducibile della propria esperienza musicale. Le strutture hanno invece un carattere più intellettuale, e d'altra parte si apprendono anche più tardi nella vita. Questo significa, a mio avviso, che bisogna lasciare i suoni al contesto al quale appartengono e andare invece alla ricerca delle proprie strutture, che naturalmente possono cambiare.

Da qualche anno provo un interesse crescente per il campionatore a tastiera; adesso, per esempio, sto lavorando con dei rumori registrati per strada, come i clacson delle auto e altre cose del genere, ma anche questi suoni li elaboro e manipolo in modo tale da riportarli ad altezze che fanno parte del sistema occidentale, perché l'obiettivo è quello di usare quei suoni combinandoli a quelli degli strumenti tradizionali. Studiando i rumori d'ambiente mi sono accorto poi che molti di quei rumori hanno un'altezza precisa e in qualche caso un'altezza implicita capace di suggerire e indirizzare le mie manipolazioni. Di solito vengo considerato un compositore molto radicale, ma per quanto riguarda la scelta dei suoni e per tutti gli altri aspetti che abbiamo ricordato mi sento molto legato alla tradizione. Credo che queste due tendenze convivano in me, e quello che veramente mi interessa è mantenere i riferimenti di base al sistema di suoni con il quale sono cresciuto, spingendo al tempo stesso queste convenzioni il più lontano possibile. Per esempio non vorrei più scrivere musica per grande orchestra, perché non mi interessa usare il raddoppio degli strumenti: preferisco un solo violino amplificato a un gruppo di tredici che suonano la stessa nota. Potrei dire, tornando ancora una volta a quell'immagine, che mi sento come una persona che trovandosi sulla nave di luce si sporge il più lontano possibile dal bordo, senza però abbandonarla.

E.R. - *Lei scuserà la mia insistenza su The Desert Music, ma c'è un altro passo dell'intervista di Jonathan Cott che vorrei citarLe. In questo passo si parla del settimo e ultimo movimento, e in special modo dell'introduzione strumentale a proposito della quale Lei afferma: «Quando feci ascoltare a*

David Drew la prima versione registrata su nastro, commentai quel brano introduttivo dicendo che avevo l'impressione di trovarmi in una grande pianura dove correvo come un dannato. Era come trovarsi in un deserto e correre il più velocemente possibile. C'erano poi quelle vaste nubi armoniche che sembravano trascinare e frantumare l'intera struttura ritmica in varie direzioni e quando, dopo circa quaranta minuti, si ritorna al centro tonale del pezzo, sopraggiunge un momento molto emozionante». Se ascolto quella musica seguendo le sue indicazioni riconosco queste grandi nubi armoniche che risuonando alternativamente nel registro acuto e in quello grave creano un forte senso di disorientamento. Lei parla di una corsa disperata nel deserto incalzata da quei suoni che fanno perdere l'orientamento contraddicendo quindi la chiara direzionalità espressa dalle pulsazioni del ritmo, e alla fine si trovano quei versi grandi e misteriosi di Williams intonati dal coro che dicono:

Inseparable from the fire
its light
takes precedence over it.
Who most shall advance the light -
call it what you may!

S.R. - In quest'ultimo movimento nelle parti inferiori ci sono soltanto la tuba e il contrabbasso e, all'inizio, degli accordi lungamente tenuti dagli ottoni e dal sintetizzatore che producono un effetto molto simile a quello della respirazione, che già compariva in *Music For Eighteen Musicians*. Per quanto riguarda la metafora dell'uomo che corre nel deserto ricordo che avevo preparato dei nastri in cui io stesso suonavo al pianoforte tutte le parti e che li consegnai a David Drew durante un viaggio che abbiamo fatto insieme in aereo. Proprio in quell'occasione mi venne in mente l'immagine dell'uomo che corre nel deserto. Anche quello era un momento teso nelle relazioni internazionali e davanti all'incombere di simili pericoli non c'è assolutamente niente che il singolo individuo possa fare. Si vorrebbe correre da qualche parte per mettersi al riparo, ma in realtà non c'è nessun luogo dove andare: ecco quindi l'immagine della corsa disperata e disorientata.

A proposito degli ultimi versi di Williams credo che il poeta facesse riferimento a personaggi come Buddha e Abraham Lincoln, che erano riusciti a spingere l'umanità verso il bene, poiché, a prescindere dai personaggi cui faceva riferimento, il comportamento umano tende verso il bene. Alla fine del pezzo, dopo che il coro ha cantato questi versi, c'è un momento in cui le voci si mescolano agli strumenti dell'orchestra con dei semplici vocalizzi.

Musicisti, nuove realizzazioni e nuove proposte

E.R. - *Mi piacerebbe che spostassimo ora il nostro discorso sulle nuove tendenze che in campo musicale sono affiorate tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. In Germania, in Italia, ma in genere un po' dovunque si è parlato di tendenze neoromantiche, che in primo luogo si pongono il problema della comunicazione con il pubblico. Mi piacerebbe conoscere su questo argomento il punto di vista di un compositore come Lei, che già molti anni prima che si abbozzassero i movimenti neoromantici aveva saputo conquistare alla Sua musica un seguito molto vasto.*

S.R. - Degli anni Ottanta ho già avuto occasione di dire che per me rappresentano nella musica un lungo periodo di conservatorismo. Mi vengono in mente, qui in America, compositori come David Del Tredici, per il quale provo ammirazione, o come John Adams, che ha cominciato con lo scrivere una musica simile alla mia per poi orientarsi sempre di più verso l'Ottocento di Sibelius e Mahler, e questa io credo che sia una tendenza più vicina alla sua natura. Personalmente non provo nessun interesse per la musica di Mahler e di Sibelius, figuriamoci quindi per i tentativi odierni di imitare quella musica! Comunque tutti nuotiamo nella stessa acqua e anche nella mia musica si manifestano, a partire dalla metà degli anni Ottanta, delle tendenze che da un certo punto di vista si potrebbero considerare conservatrici. Componimenti come *Four Sections* e *The Desert Music*, essendo scritti per grande orchestra, potrebbero essere considerati secondo quella prospettiva. A quell'epoca provavo un reale interesse a scrivere per grande orchestra, perché era un modo di riconsiderare alcuni elementi della tradizione, ma naturalmente questo ripensamento del passato intendevo svolgerlo a modo mio. Dopo *Four Sections* decisi però di smetterla con la scrittura per questo organico, anche perché il rapporto con le grandi orchestre sinfoniche era difficile. Avevo l'impressione che suonando la mia musica invece di quella di repertorio, quelle orchestre volessero farmi un piacere, mentre c'erano tanti ensemble eccellenti che non vedevano l'ora di affrontare le mie partiture. Se le orchestre non suonavano volentieri la mia musica perché mai avrebbero dovuto farlo? Gli ensemble l'avrebbero sicuramente suonata più volentieri e meglio.

E.R. - *Lei ha citato prima il nome di David Del Tredici, dicendo che ha per questo compositore stima e ammirazione; mi piacerebbe sapere qual è l'aspetto della musica di Del Tredici che apprezza maggiormente.*

S.R. - Non conosco diffusamente la musica di Del Tredici, ma posso dirLe che il suo *Final Alice* mi è piaciuto molto e lo considero un ottimo pezzo. Del Tredici è un virtuoso dell'orchestra e ha la capacità di saper scegliere l'argomento appropriato; avverto inoltre nella sua musica un

particolare senso di autenticità. Si sente che crede in quello che fa e questa coerenza è una qualità che apprezzo molto, anche in compositori che hanno uno stile musicale diverso dal mio. Ci sono molti musicisti che scrivono una musica che assomiglia molto alla mia, ma si tratta per lo più di componimenti pessimi. Come ogni essere umano amo gli elogi e provo un certo piacere nel verificare che la mia musica ha influito su altri compositori, ma ciò che maggiormente apprezzo è la convinzione nell'esprimere le proprie idee fino in fondo, dando vita a un proprio linguaggio: in questo senso Del Tredici mi sembra un compositore esemplare.

E.R. - *Lei ammira dunque quei compositori che lavorano con coerenza, anche se il loro stile è lontano dal Suo; potrebbe citarmene qualche altro?*

S.R. - Ammiro molto Berio, anche se scrive in un modo molto diverso dal mio; lo ammiro per l'eccellenza con cui esprime le sue idee e per la forza con cui dà vita al suo linguaggio. Un altro esempio potrebbe essere quello di John Adams. *Nixon in China* mi sembra che sia un po' una copia dei lavori di Glass, ma *Klinghoffer* mi sembra invece un'opera musicalmente sofisticata e ben fatta, anche se realizzata in un linguaggio che trovo un po' noioso. Lo stesso vale per la sua *Chamber Symphony*, che si basa sul modello di Schönberg e che lui stesso definisce una sintesi di elementi tratti da Schönberg e dei *cartoons* che suo figlio vedeva in televisione. È una partitura che rivela un ottimo dominio della scrittura di ciascuno strumento, eppure non provo per essa un grande interesse. Un altro compositore che mi piacerebbe conoscere meglio è Wolfgang Rihm ma di lui so molto poco.

Queste considerazioni potrei estenderle alla maggior parte della musica scritta dopo il 1750: ci sono in quel repertorio molte opere e molti compositori che ammiro, ma che in realtà non mi interessano affatto, forse con qualche eccezione per alcuni lavori di Beethoven, di cui prediligo l'*op. 132* e la *Quinta Sinfonia*. Mozart, Brahms e tanti altri musicisti non rappresentano per me un particolare motivo di interesse; mi piacciono invece altri compositori per i quali la maggior parte delle persone non ha alcun interesse, come Perotinus e Guillaume de Machault. Alla lista dei compositori che mi stanno particolarmente a cuore devo aggiungere Debussy, Ravel e specialmente Bartók, la cui musica mi auguro possa in avvenire essere oggetto di maggiore interesse. Come può notare l'impatto emotivo nella musica è per me determinante, e questo spiega perché ci sono tanti autori dei quali, dopo averli studiati all'accademia, ho smesso di interessarmi.

E.R. - *Conosce qualcosa dei compositori russi contemporanei, come Alfred Schnittke e Sofija Gubajdulina?*

S.R. - Per quanto riguarda Schnittke, ne ho sentito parlare; da quanto mi hanno detto immagino che sia un ottimo compositore, per il quale però

non credo che potrei provare interesse essendo la sua musica basata principalmente su quella tradizione tedesca dalla quale mi sento piuttosto lontano. Della Gubajdulina ho ascoltato un solo pezzo, eseguito dal Kronos Quartet, che mi è molto piaciuto, al punto che desidererei ascoltare altre cose di Lei. C'è però un altro compositore russo che io considero il più importante compositore vivente: Arvo Pärt. So che ha dichiarato di aver imparato qualcosa da me e ne sono profondamente onorato. Nel suo caso non si può certo parlare di imitazione della mia musica, ma se è vero che ho potuto contribuire un poco alla sua formazione culturale, beh, la cosa davvero mi lusinga. Credo che la prima parte della sua *Passione secondo Giovanni* sia meravigliosa e, guarda caso, anche lui ha prestato molta attenzione alla musica antica!

E.R. - *E Pierre Boulez?*

S.R. - Un grande musicista indubbiamente, ma quello che trovo straordinario è che ascoltando la musica di Boulez, Berio e Stockhausen senti veramente la Francia, l'Italia e la Germania. Nella musica di Boulez ci sono tutte le virtù della grande tradizione francese, e io ho sempre ammirato la brillantezza e la leggerezza della sua orchestrazione, oltre al suo grande talento di direttore d'orchestra messo al servizio della musica di Stravinsky e di Wagner. La musica di Berio ha un carattere italiano molto marcato, che io riconosco all'interno di una tessitura fittamente intrecciata e ancor più nella sua capacità di creare delle linee melodiche dotate di un chiaro profilo. Riguardo a Stockhausen credo che *Gesang der Jünglinge* sia un pezzo molto ben riuscito, soprattutto per l'uso della voce. Di altri pezzi suoi mi chiedo se non potrebbero essere collegati a certi compositori americani; mi chiedo per esempio fino a che punto *Refrain* non faccia riferimento a Morton Feldman e se un pezzo come *Stimmung* non sia da porre in relazione con la musica di La Monte Young. Quella di Stockhausen credo che sia una mente musicale interessante, alla quale bisognerebbe prestare oggi maggiore attenzione, anche se devo dire che le sue ultime opere mi sembrano qualche volta un po' stravaganti.

E.R. - *Nel corso delle nostre conversazioni Lei mi ha parlato con ammirazione di Bruno Maderna; mi piacerebbe che mi dicesse qualcosa di lui.*

S.R. - In questo momento non ricordo con esattezza, non sono in grado di citare con precisione i titoli delle opere di Maderna che più mi sono piaciute, ma posso dirle che Maderna mi fa pensare a uno Stravinsky rinato in Italia, per la chiarezza della sua musica, per quel senso di neoclassicismo che comunica. Dovrei procurarmi le sue registrazioni e riascoltarle. Ho ascoltato la sua musica specialmente quando studiavo con Berio, e subito mi ha enormemente impressionato. La sua morte prematura è stata una grande perdita, perché sono sicuro che se fosse vissuto più a lungo avrebbe avuto una grandissima influenza sulla scena musicale contemporanea.

E.R. - Abbiamo parlato di molti musicisti presenti e passati, ma ce n'è uno in particolare del quale mi piacerebbe che Lei mi dicesse qualcosa, anche perché nell'opera di questo musicista si rivela un'analogia impressionante con i procedimenti che Lei ha attuato nei Suoi ultimi componimenti per quanto riguarda l'uso delle voci. Intendo parlare evidentemente del ceco *Leós Janáček*, che è a mio avviso un musicista del quale ancora oggi non si è compresa tutta la grandezza. L'analogia di cui dicevo consiste nel suo modo di forgiare le melodie partendo dalla musicalità implicita nella parola parlata, ma non si tratta della semplice estrazione di una curva melodica; la voce che parla contiene le inflessioni della verità, che magari possono anche essere opposte al senso delle parole. La parola intesa come custode di un nucleo di verità è un concetto di immenso fascino, che Lei ha assunto come presupposto nel creare *Different Trains* e ora anche l'opera *The Cave*.

S.R. - Non conoscevo l'opera di Janáček finché un giorno mi trovai a dover tenere una conferenza alla Juilliard School nella quale dovevo parlare di *Different Trains*. Tra il pubblico c'era un signore di una certa età che mi chiese se conoscevo i saggi di Janáček. Non conoscendoli, me ne procurai subito una copia e mi misi a leggerli. Fui colpito dalla coincidenza: Janáček aveva effettuato delle trascrizioni musicali partendo dal linguaggio parlato del suo popolo, specialmente in funzione della musica drammatica. Janáček voleva dare vita a un linguaggio che rappresentasse una rottura rispetto allo stile allora di moda nell'opera, specialmente in Germania, e la melodia delle parole contenuta nelle voci del suo popolo veniva a essere in questo modo una specie di bandiera.

E.R. - Prima di affrontare i grandi temi implicati in *The Cave* desidererei chiederLe qualcosa sulla vitalità della corrente minimalista. Dura ormai da qualche decennio, e non solo attraverso le opere di Glass, Riley, La Monte Young e le Sue, che hanno anzi spesso trasceso e modificato la poetica minimalista. Il principio basilare della pulsazione ritmica costante e dell'orizzonte tonale-modale figurano ormai tra le acquisizioni stabili di molti compositori; un elemento di novità è fornito da una disponibilità, che difficilmente si potrebbe immaginare più ampia, a tutte le avventure dell'ecclettismo. Nel dire questo penso specialmente al versante inglese dell'esperienza minimalista, a compositori come Michael Nyman o Gavin Bryars, che hanno conquistato recentemente un vasto successo commerciale.

S.R. - Per rispondere alla Sua domanda vorrei cominciare col mostrarLe questa fotografia scattata a Londra nel 1971. Sono gli interpreti dell'esecuzione londinese di *Drumming*, fra i quali potrà riconoscere Michael Nyman, Gavin Bryars e Cornelius Cardew. Nel 1970 io e il mio gruppo non avevamo abbastanza soldi per trasferirci tutti a Londra a eseguire *Drumming*, per cui decidemmo di formare un gruppo misto con alcuni amici londinesi. Quella che Lei vede nella foto è proprio la formazione che Le dicevo: come vede il mio legame con Nyman è di vecchia data.

Ricordo che ci siamo incontrati per la prima volta nel 1970; ero passato da Londra per comprare il mio biglietto aereo per il Ghana, perché lì costava decisamente di meno, e un amico americano mi aveva indicato alcuni musicisti inglesi da contattare. Fu così che conobbi Nyman, e in seguito ci siamo visti molto spesso. Tra il 1970 e l'80 quando andavo a Londra abitavo a casa sua e lui mi faceva un po' da agente. Aveva avuto una classica formazione da musicologo, ma quando lo conobbi non sapeva bene in quale direzione andare. Credo che le esperienze fatte ascoltando la mia musica e partecipando all'allestimento della stessa abbiano avuto una certa influenza sulla sua formazione. Decise di mettersi a suonare il pianoforte con un suo gruppo, allontanandosi da una tendenza inglese rappresentata in quegli anni da Peter Maxwell Davies e Harrison Birtwistle, che si rifaceva in una certa misura alla scuola viennese.

E.R. - *Possiamo dire qualcosa della musica di Nyman e di Bryars?*

S.R. - Conosco poco la musica di Gavin Bryars e credo che uno dei suoi pezzi più noti, *Jesus blood never failed me yet*, derivi per la sua concezione da *It's gonna rain*. Nyman mi sembra invece un eccellente compositore di musiche per film. Al di là dei legami personali, non è un caso, credo, che la mia musica sia stata recepita e assimilata in Inghilterra più rapidamente che altrove. La musica inglese ha per tradizione caratteristiche diverse da quella dell'Europa continentale, una maggiore dolcezza che si rispecchiava già in tempi molto lontani nella preferenza per gli intervalli di terza e di sesta. Se si considera poi che tra gli Stati Uniti e l'Inghilterra esistono importanti legami culturali, si può capire perché a Londra la mia musica ha subito trovato degli ascoltatori pronti a considerarla musica seria. I francesi e i tedeschi erano troppo preoccupati di quello che stavano facendo Boulez e Stockhausen per potersi occupare anche della mia musica.

E.R. - *E in Italia?*

S.R. - A dire il vero Berio è sempre stato gentile con me e mi ha sempre considerato con un certo riguardo, ma penso che per lui la mia musica sia l'espressione di una specie di primitivismo americano, e senza dubbio di fronte all'Europa noi americani siamo dei primitivi. La forza della musica americana sta però proprio nel non pretendere di essere diversa da quello che è. Charles Ives è un grande compositore anche perché si è mantenuto fedele alla tradizione popolare che lo circondava, Gershwin nello sviluppo della sua carriera non ha mai dimenticato *Tin Pan Alley*, e anche Aaron Copland seppe conservare nella sua musica il legame con le fonti popolari. Gli europei hanno visto in tutto questo la forza della musica americana molto più chiaramente di quanto abbiano saputo fare gli americani, che spesso erano legati a una concezione accademica della musica.

E.R. - *A proposito di Gershwin, mi è venuta in mente un'analogia tra il Suo Clapping Music e un episodio che capitò a Gershwin mentre scriveva Porgy and Bess. Si era per breve tempo trasferito a Charleston e viveva nel ghetto dei neri poiché voleva fare un'immersione profonda in quella negritudine che intendeva ritrarre nella sua opera. Si trovava qualche volta alla sera con i neri e partecipava alle loro feste. Si faceva musica, si danzava, si battevano le mani, e da quelle feste i bianchi erano normalmente esclusi, perché non erano capaci di riprodurre con le mani quei ritmi piuttosto complessi. Gershwin non sbagliava un colpo e fu quindi accolto con simpatia. Ecco perché mi è venuto in mente il Suo Clapping Music, un lavoro in cui il processo di defasaggio ritmico viene realizzato semplicemente con il battito delle mani. Inutile dire che è tremendamente difficile, ma Lei possiede un'abilità ritmica diabolica, che conosco non solo dalle Sue partiture ma anche dalle citazioni ritmiche che talvolta Lei ha fatto, proprio battendo le mani, durante queste nostre conversazioni. L'analogia tra Lei che inventa ed esegue Clapping Music e Gershwin che batte con le mani i ritmi dei neri a Charleston non può non colpire.*

S.R. - Posso raccontarLe come ho cominciato a comporre *Clapping Music*. Era il 1971 e mi trovavo a Bruxelles con il mio ensemble. Una sera, dopo il concerto, un amico ci disse che conosceva un night club dove si suonava e si danzava il flamenco e così decidemmo di andarci. C'erano due donne che suonavano la chitarra e cantavano; avevano molto rossetto sulle labbra, suonavano e cantavano solo così così, ma battevano le mani benissimo, e la cosa ci fece molta impressione. Più tardi, quando stavamo rientrando, lungo le strade nebbiose di Bruxelles, ci mettemmo a improvvisare delle figurazioni ritmiche battendo le mani. Improvvisamente mi attraversò la mente uno strano pensiero. Eravamo lì a Bruxelles con una grande quantità di strumenti per eseguire la nostra musica: che cosa sarebbe successo se improvvisamente ci fosse venuto a mancare qualche strumento o se per caso fosse mancata la corrente elettrica per gli impianti di amplificazione? Ecco che mi venne in mente l'idea di comporre un pezzo che si potesse suonare in qualsiasi condizione, e *Clapping Music* fu il risultato di quelle strane riflessioni.

Esiste una tradizione caratteristica degli ebrei assiri di Brooklyn, che sono soliti riunirsi per pregare e cantare: durante quegli incontri gli uomini battono le mani con delle figurazioni dal profilo ritmico molto definito. Qualcosa di simile avviene anche in Africa, dove è normale per coloro che partecipano alle danze lasciarsi coinvolgere battendo le mani. Le figurazioni ritmiche che nascono possono essere anche molto complesse, addirittura due battiti diversi.

Parlando di battito delle mani mi viene in mente un episodio che mi capitò nel 1973. Erano venuti a trovarmi qui a New York i musicisti di un famoso gruppo di percussionisti europei, Les Percussions de Strasbourg. Mi chiesero quale mia musica avrei desiderato sentir suonare da loro; allora pensai che si poteva provare a eseguire qualcosa di molto

semplice e tirai fuori la partitura di *Clapping Music*. Notai con sorpresa che non riuscivano a suonarlo: proprio loro che erano degli specialisti di brani percussivi quanto mai complicati. Riuscivano a eseguire magnificamente scansioni metriche sofisticatissime di 17 tempi contro altre di 16, ma gli slittamenti da 4 a 6 tempi che ci sono in *Clapping Music* non gli riuscivano altrettanto bene. Lei ha parlato di abilità ritmica diabolica, e questo mi fa venire in mente che l'immagine dei tamburi viene spesso associata a quella del demonio. Nel finale dell'*Histoire du soldat* di Stravinsky accade proprio così, ma io mi chiedo perché non potrebbe essere anche Dio a suonare il tamburo.

E.R. - *Se me lo consente vorrei rivolgerLe ora qualche domanda di carattere privato. Ho notato che Lei è magnificamente organizzato e preciso; segna tutti i suoi appuntamenti, anche quelli con me, sul Suo computer. Una vita pianificata dunque, e mi sembra anche che Lei lavori moltissimo.*

S.R. - Ma non c'è niente di strano: nel mio computer ho segnato tutti i miei appuntamenti. Una volta li scrivevo a mano su un'agenda, oggi li inserisco nel computer: che differenza fa? Complessivamente lavoro abbastanza, da un minimo di cinque a un massimo di dodici ore al giorno. In questo momento sto lavorando su una parte critica della mia opera *City Life*.

E.R. - *Vede molta gente? Ha molti amici?*

S.R. - Ho avuto una vita socialmente più attiva quando ero più giovane; andavo molto spesso ai concerti, anche tre o quattro volte alla settimana, e allora vedevo molti musicisti, pittori, scultori, ballerini. Verso la fine degli anni Settanta ho cominciato a ridurre molto questi impegni e la musica la ascolto per lo più a casa, anche perché molti musicisti mi mandano i loro dischi e le loro partiture. Altri musicisti sono diventati col tempo dei rivali e questo fa sì che non ci si veda più spesso come prima. Ma queste cose accadono inevitabilmente quando si invecchia, e inoltre ho un figlio al quale dedico parecchio tempo. C'è una cosa che mi piace molto, ed è viaggiare per i concerti con i musicisti del mio ensemble. Con alcuni di loro sono legato da un'amicizia che dura da più di vent'anni e quando siamo insieme in viaggio trascorriamo delle splendide giornate: facciamo le prove, rilasciamo interviste, andiamo al ristorante e facciamo una vita sociale molto intensa. Si va in giro per il mondo, ed è una bella cosa, ma talvolta ho l'impressione di un'eccessiva dispersione e sento il bisogno di fermarmi per riflettere. Pensi che gli ultimi tre anni li ho trascorsi progettando *The Cave*.

E.R. - *Ancora una domanda di carattere privato. Lei abita qui a New York, a City Hall; è un bel posto, nel cuore della Downtown a due passi da Wall Street, e di fronte alla sua casa comincia il ponte di Brooklyn. Il fascino di questi luoghi è enorme, e non penso solo alle immagini, ma anche alle impressioni acustiche: il traffico convulso, il respiro enorme e teso della città,*

tutto questo compone uno scenario acustico la cui risonanza è amplificata dalle pareti dei grattacieli, che funzionano come una cassa acustica. Questo suono speciale della città esercita su di Lei un certo fascino come fu a suo tempo per Gershwin?

S.R. - Certamente io sono newyorkese dalla testa ai piedi e questo si sente subito, già nel mio modo di parlare, e forse si sente anche in qualcuno dei miei pezzi, per esempio in *New York Counterpoint*. La mia è una musica metropolitana, come lo è stata a suo tempo quella di Charles Ives, che viveva anche lui a New York. Lavorava a Wall Street, ma andava molto spesso nel Connecticut, e la sua musica rivela una specie di ambivalenza che consiste nell'alternare ai tratti metropolitani un aspetto di tipo contemplativo. Quando ero più giovane amavo di più New York, poi però il mio atteggiamento è un po' cambiato per varie ragioni: ho avuto un figlio, la criminalità è aumentata e poi gli anni passano. Adesso trovo la città molto meno attraente e spero di andarmene, prima o poi. Questi sentimenti un po' contrastanti verso la città credo che si rifletteranno nel pezzo che sto scrivendo proprio ora; si chiama *City Life* e vorrei che esprimesse la differenza tra la città così com'è oggi rispetto a com'era al tempo di Gershwin. Vorrei in avvenire trascorrere più tempo nel Vermont, dove già vado di tanto in tanto, e scrivere un altro pezzo dal titolo *Country Life*, per il quale ho già delle idee, e credo avrà a che vedere con il mondo musicale di Morton Feldman.

E.R. - *Se non vado errato City Life è una commissione che Le è stata affidata da tre istituzioni musicali europee, l'Ensemble Intercontemporain di Parigi, l'Ensemble Modern di Francoforte e la London Sinfonietta. Le sarei grato se mi dicesse qualcosa di quest'opera ancora in fieri e di un'altra che già esiste con il titolo di New York Counterpoint.*

S.R. - Per quanto riguarda *City Life* ancora non ne so molto, perché ho appena cominciato a comporla ma già posso dire che comprenderà la registrazione di alcuni suoni che ho effettuato qui a New York. Ho in programma di andare a Francoforte con il mio ensemble e probabilmente registrerò anche lì dei suoni da includere nell'opera. Non userò il nastro magnetico, ma il campionatore a tastiera inserito nell'organico strumentale, in quanto i rumori inseriti nella partitura contengono riferimenti ad altezze precise. Da un punto di vista tecnico si possono definire rumori rosa per distinguerli da quelli bianchi. Per l'orchestrazione penso che userò due flauti, due oboi, due clarinetti, due trombe, tre tastiere, quattro percussionisti (vibrafono, marimba, tamburi), quartetto d'archi e forse basso elettrico. Il pezzo dovrebbe avere una durata di venti o trenta minuti e avere la sua prima esecuzione a Parigi nel 1995 con la direzione di David Robertson, per passare poi in Germania e in Inghilterra.

New York Counterpoint credo che sia il più riuscito fra i tre pezzi che portano questo genere di titolo (gli altri sono *Vermont* e *Electric Counter-*

point). È concepito per clarinetto solista, uno strumento che ha una forte connotazione metropolitana e che dagli americani viene associato al jazz degli anni Trenta. Il ricordo di Benny Goodman, Woody Herman e Sidney Bechet è ancora molto vivo e la gente ama quel particolare suono del clarinetto; anch'io naturalmente lo amo, e così ho inserito nel pezzo le mie memorie jazzistiche degli anni Trenta. L'ho scritto per Richard Stoltzman, che pur essendo un interprete di musica classica ama molto il jazz e quindi lo ha suonato benissimo, al pari di altri clarinettisti, fra cui ricordo quello eccellente dell'Ensemble Intercontemporain. Nei tre pezzi che si intitolano Counterpoint elaboro alcune tecniche che avevo utilizzato a suo tempo in *Violin Phase*, ma che hanno ora un maggiore sviluppo melodico; sono pezzi che possono essere considerati la mia risposta alla domanda di alcuni solisti di scrivere brani di carattere virtuosistico. Utilizzando le tecniche di *Violin Phase*, metto i solisti nella condizione di suonare contro se stessi, ovvero contro le parti che essi stessi hanno registrato. I registratori in grado di effettuare questi procedimenti sono oggi di uso comune e questo fa sì che i pezzi vengano eseguiti spesso e con notevole successo.

E.R. - *Credo sia arrivato ora il momento di parlare di The Cave, che è non solo il Suo ultimo lavoro in ordine cronologico, ma anche quello in cui le esperienze che abbiamo descritto fin qui giungono a compimento. È un'impressione che ebbi subito vedendo l'opera nell'estate scorsa a Londra. Le conquiste tecniche, gli esperimenti, le riflessioni sul linguaggio e le esperienze culturali che Lei ha sviluppato in trent'anni di attività mi sembra che trovino in questo primo grande esperimento teatrale il loro coronamento, senza dimenticare l'importante preambolo rappresentato dalla composizione di Different Trains, dove la musicalità implicata nel linguaggio parlato viene per così dire estratta e portata alla luce. Mi piacerebbe ora che rievocasse questa grande operazione di sintesi e che la nostra conversazione si allargasse chiamando in causa anche Sua moglie Beryl Korot, la videoartista che è stata per The Cave la Sua principale collaboratrice.*

S.R. - *The Cave* non è la fine di un percorso, io la vedo piuttosto come un inizio, perché è l'opera in cui ho sviluppato le idee che già avevo messo in pratica in *Different Trains* nel 1988 e, a ben guardare, anche *Different Trains* non era un'opera di svolta, poiché riprendevo in essa i concetti che avevano ispirato i miei lavori degli anni Sessanta (penso in particolar modo a *It's gonna rain*). Con *Different Trains* ho detto addio al mondo dell'orchestra tradizionale e ho capito meglio me stesso. È stato come se avessi compreso meglio quello che desideravo fare, le cose verso le quali provavo una vera inclinazione perché, ci tengo a ripeterlo, seguire le proprie inclinazioni e svolgere il proprio compito nel modo migliore possibile mi sembra sia la cosa più importante; e forse non è così ovvio, a giudicare dai casi non rari di persone che sembrano smarrire il proprio orientamento. Con *Different Trains* ho avuto la sensazione di

tornare alle mie origini più vere di uomo e di compositore. Da un punto di vista tecnico, una delle scoperte più importanti che ho fatto con quest'opera è stata quella del campionatore a tastiera. Questo è lo strumento più importante che ho utilizzato nella mia vita, molto più importante dei vari tipi di registratori che mi è capitato di usare, perché è uno strumento versatilissimo, che consente di utilizzare qualsiasi tipo di suono inserendolo in un sistema musicale tradizionale; è praticissimo, qualcosa come un pianoforte preparato moltiplicato per mille. Negli anni Ottanta l'Opera di Francoforte e alcuni teatri olandesi mi avevano chiesto di scrivere un'opera, ma io non riuscivo a evitare il pensiero che la commissione di un'opera era qualcosa che andava bene ai tempi di Mozart o di Wagner. Non riuscivo a uscire da quella prospettiva storica, eppure mi rendevo conto che poteva essere un'occasione unica, che però non ero in grado di sfruttare. Ci ho pensato a lungo e alla fine ho concluso che purtroppo scrivere un'opera era una cosa che non faceva per me. Fu proprio durante la composizione di *Different Trains* che cominciai a intuire una possibilità: mi chiesi se non potevo portare davanti al pubblico vicende e personaggi del tipo di quelli che in quel lavoro evocavo solo attraverso la musica. A quell'idea collegai quell'altro progetto non realizzato del quale già abbiamo parlato, ovvero quello di utilizzare delle fonti documentarie con le voci di Roosevelt, Hitler e altri personaggi del genere.

E.R. - *È vero: si trattava del vecchio progetto collegato a My Name is, ma ora vorrei chiederLe come nacque la trama di The Cave, perché quella di rivolgere quelle cinque domande agli ebrei, agli arabi e infine agli americani continua a sembrarmi, nella sua semplicità, una trovata straordinaria, un'intuizione drammaturgica che conferma un mio vecchio modo di vedere le cose del teatro musicale. A dirla in tutta franchezza sono più che mai persuaso che l'essere in possesso di un'idea drammaturgica semplice e forte voglia dire per il compositore mettere una seria ipoteca sul successo dell'opera. Ma torniamo alla trama di The Cave, all'itinerario che conduce a questa scoperta.*

S.R. - La concezione di *The Cave* è nata dalla collaborazione tra me e mia moglie Beryl Korot. Qualche affinità tra il progetto che abbiamo realizzato insieme e i suoi lavori precedenti si può riscontrare in *Dachau 1974* e in *Text and Commentary*. In quelle due opere Beryl aveva impiegato il video per scopi documentari e aveva scelto argomenti che possedevano un grande impatto emotivo. La prima a imporsi è stata l'idea della forma; volevamo infatti che i musicisti fossero sul palcoscenico e che fossero ben visibili al pubblico le persone che parlavano, ma ancora non sapevamo che cosa avrebbero dovuto suonare e dire. Dopo essere stato a Londra, dove mi ero recato per presentare *Different Trains*, andai a Stoccarda per incontrare il dottor Klaus Peter Keehr, che è stato uno dei principali sostenitori dell'opera, ma fu soltanto al mio ritorno a New York che il progetto prese corpo concretamente. Fu nel corso di un

incontro in un caffè che Beryl e io convenimmo che l'opera doveva fare riferimento alla caverna di Machpelah. Entrambi conoscevamo il materiale biblico sull'argomento fin dal 1975, e poi ci venne in mente che avremmo potuto affrontare anche quella questione del Medio Oriente della quale quasi ogni giorno si può leggere qualcosa sui giornali e che sentimentalmente sentivamo molto vicina. Per scrivere un'opera ci vuole un'idea drammatica molto forte e in effetti la questione mediorientale lo è. Essa esiste da molto tempo e continuerà a esistere poiché il problema non è iniziato né con la divisione della Palestina né con la spartizione del Medio Oriente tra Francia e Inghilterra. La vera spartizione è cominciata con la Bibbia e il Corano. Naturalmente avevamo bisogno di un luogo fisico per piazzare le nostre telecamere e la caverna di Machpelah era proprio il luogo adatto, perché essa è come una incarnazione della storia: c'è la vecchia chiesa delle crociate e c'è anche il minareto dei primi musulmani. Avevamo anche bisogno delle voci dei personaggi che rispondessero alle domande, e all'inizio avevamo pensato di intervistare solo ebrei e arabi. Questa soluzione non mi soddisfaceva completamente, però. Mi sentivo molto nervoso; mi sembrava quasi che volessimo risolvere da soli l'intera questione mediorientale. Un mese dopo ci venne l'idea di rivolgere le stesse domande anche a delle persone che vivevano negli Stati Uniti, e solo allora ebbi la sensazione di avere in mano un progetto completo. In seguito ci toccò scrivere un mucchio di lettere per cercare dei finanziamenti e, se ben ricordo, il nostro primo viaggio in Israele per le interviste è stato nel maggio 1985.

E.R. - *Signora Korot, in The Cave Lei usa simultaneamente cinque schermi piazzati entro una grande struttura metallica. Riguardo a ciò ha detto che cinque schermi si riescono ancora a percepire come qualcosa di unico, come un centro focale ristretto, e tutto questo lo ha definito un omaggio o una concessione alla tecnica cinematografica. Vorrei chiederLe da cosa nasce in Lei questa esigenza di un centro focale unico; non ha mai preso in considerazione l'ipotesi di molti centri focali diversi collocati, per esempio, circolarmente nello spazio e quindi intorno allo spettatore?*

B.K. - Già alla fine degli anni Sessanta cominciai a interessarmi a una vecchia tecnologia che si può definire "del telaio". Essa consiste nel mettere insieme delle immagini che originariamente non hanno alcuna relazione tra loro. L'uso di canali multipli consente di istituire questo gioco di relazioni ed è una soluzione alla quale mi avevano avvicinata anche talune esperienze che avevo fatto nel mondo dell'editoria. Questo modo di procedere con le installazioni multiple contiene delle precise affinità musicali che si potrebbero accostare alla scrittura di un quartetto per archi, dove ciascuna linea possiede un senso indipendente mentre l'insieme delle parti produce un risultato complessivo unico. Cominciare a lavorare con le installazioni multiple per me significava anche lavorare contro il modello visivo della televisione. Usando più schermi pote-

vo allargare le possibilità visive conservando però un centro focale costante, ed è in questo modo che potevo stabilire un rapporto con le tecniche cinematografiche.

E.R. - Il riferimento alle tecniche cinematografiche, e soprattutto all'ipotesi di allargare le possibilità visive, mi fa venire in mente il nome di Andrej Tarkovskij, che tante volte ci ha mostrato nei suoi film il desiderio di fornire molteplici letture delle stesse immagini. In questo caso leggere è interpretare, ovvero svelare con ogni nuova lettura differenti significati. Mi chiedo se esista qualche rapporto tra il suo modo di praticare la tecnica del multivideo e il modello di Tarkovskij.

*B.K. - Non credo di aver mai pensato specificamente all'esempio di Tarkovskij; forse può essermi stata più vicina la lezione dei pittori cubisti, con la loro tecnica della frammentazione dell'immagine che suggerisce vari piani di lettura dell'immagine stessa, ma quella di cogliere la realtà attraverso una molteplicità di piani è una di quelle idee che sono nell'aria da molto tempo, potremmo dire un'idea con la quale siamo cresciuti, ed è quindi naturale che si cerchi di applicarla. Lei sa che io ho realizzato dei documentari; ora, per temi di questo genere la tecnica "del telaio" risulta particolarmente appropriata. Nel caso di *The Cave* l'uso di alcuni video era più che mai necessario, poiché si trattava di conservare una certa unità all'interno di un'azione che tendeva invece alla dispersione. Lei ha visto l'opera e sa che ci sono degli esseri umani che parlano raccontando la loro storia, una storia in cui si intrecciano il presente e il passato, luoghi vicini e lontani. I video dovevano raccontare queste storie e per farlo bisognava espandere il contesto creando degli sfondi a quei discorsi e a quei comportamenti, creare, per così dire, una storia più astratta mediante l'uso del video.*

*E.R. - Maestro Reich, nell'introdurre il tema di *The Cave* ho avuto occasione di ricordare l'esempio singolare di Janáček che componeva delle melodie a partire dalle linee melodiche già presenti nelle sonorità della lingua parlata. Si tratta di una coincidenza sorprendente, poiché Janáček le sue "melodie delle parole" le componeva in vista delle opere che aveva intenzione di creare. Nel modo di procedere di Janáček c'è però qualcosa di ancora più affascinante e commovente, qualcosa che con una sola parola potremmo definire la verità. Ricordo quasi a memoria un passo in cui Janáček dichiarava che una persona poteva magari scherzare, ma al suo orecchio non sfuggiva che quella stessa persona aveva il pianto nel cuore. Il suono delle parole sarebbe dunque il vero significato, che può anche essere contraddetto dal significato delle parole. Il fatto che nel suono della parola possa essere custodita la verità è indubbiamente un'idea affascinante e commovente, ma per portare alla luce quella verità occorre un lavoro di abilissima stilizzazione. Il suono delle parole ha infatti da essere lievemente corretto per entrare nel nostro sistema musicale fatto di intervalli non sufficientemente minuscoli e flessibili, e in questa correzione, se si vuole una stilizzazione, si annida il rischio di perdere preziosi frammenti di verità. Io conosco i risultati delle stilizzazioni effettuate da Janáček e da Lei, e ammetto che si tratta di un risultato eccellente: ci sono tante frasi di *The Cave* che mi sono restate scolpite nella memoria per*

questa loro efficacia, per il modo in cui ci fanno assistere alla modulazione dalla parola alla musica, e dunque io vorrei chiederLe ora come fa a compiere questo processo di stilizzazione così delicato?

S.R. - Janáček sosteneva che la melodia delle parole è importante per la musica drammatica, e usava dei cantanti per realizzare musicalmente quelle melodie. Io penso invece che non si debba separare la persona che parla dalla musica, bisogna che colui che pronuncia la parola e la musica che ne sgorga non siano una cosa diversa. Quei concetti espressi da Janáček i compositori in fondo li hanno sempre saputi e li possiamo riscontrare già nel canto gregoriano. La lingua italiana può essere considerata il luogo di nascita dell'opera, ma nell'approdare in Germania o in altri paesi l'opera è diventata qualcosa di diverso; così si potrebbe sostenere che l'inglese è la lingua del rock mentre l'italiano non lo è affatto. In altri termini, io credo che sia il linguaggio a dare vita a un particolare tipo di musica. Janáček era semplicemente più di altri consapevole di concetti che da secoli, in maniera più o meno inconscia, agivano nella musica. Oggi la tecnologia ci consente di portare la voce registrata in una sala da concerto e di vedere anche la persona che pronuncia una determinata frase insieme alla melodia del parlato, e tutto questo avviene anche in *The Cave*. È vero che nessuno parla usando le note della tastiera di un pianoforte, questo lo so, ma quando capita di ascoltare, com'è in *It's gonna rain* o in *Come out*, prima il suono del parlato e poi la sua resa musicale, da un lato percepiamo i suoni nella loro oggettività, vale a dire con le loro altezze assolute, i microtoni, i glissandi che a questi sono legati; d'altro lato l'orecchio tende a riportare quegli stessi suoni verso altezze ben definite. Per esempio in *It's gonna rain* l'orecchio tende a associare i suoni pronunciati al re e al fa diesis della tastiera del pianoforte, la quale, in un certo senso, è come se fosse già nella nostra mente con il suo ineludibile sistema di riferimento. In *The Cave* si vedono e si ascoltano i personaggi e si ascolta anche la musica che ho tratto dalle melodie delle parole con un processo di stilizzazione, ma c'è anche tutto il resto, ovvero il personaggio stesso con il suo modo di presentarsi, e sono tutti questi elementi nel loro insieme a definire quel significato più profondo di cui parlavamo prima. Un tipo analogo di caratterizzazione musicale è stato ottenuto da altri compositori che hanno scritto per il teatro, penso in special modo al *Rake's Progress* di Stravinsky, in cui ogni personaggio possiede una caratterizzazione ben definita, una musica capace di aderire perfettamente a ogni dettaglio. Anche *The Cave* ha le sue caratterizzazioni ma queste non nascono da una musica che ho inventato io, bensì da una musica che ho estratto, elaborandola, dalla melodia del parlato. I personaggi sono quello che sono, e la verità nella rappresentazione poggia proprio sull'esistenza reale dei personaggi. Quando abbiamo selezionato i frammenti da usare per l'opera ne abbiamo dovuti eliminare molti, perché le persone a cui questi frammenti si riferivano erano noiose da ascoltare e da vedere. Per quanto riguarda Janáček vorrei

anche precisare che prima di *The Cave* non avevo ascoltato nulla di lui. Solo dopo ho avuto occasione di ascoltare *La piccola volpe astuta*, che mi è piaciuta moltissimo, ma se dovessi indicare un compositore che ha avuto una certa influenza su *The Cave* dovrei fare il nome di Kurt Weill.

E.R. - *E allora parliamo di Kurt Weill.*

S.R. - Weill ha saputo dare una risposta a due domande che assillavano, e continuano ad assillare, i compositori che vogliono scrivere delle opere: quale stile vocale, quale tipo di orchestra usare e in che modo. Essendo stato allievo di Busoni aveva le conoscenze tecniche necessarie e la possibilità di scrivere per le grandi dive dell'epoca, ma questo non era lo stile vocale che lui cercava, e così si è rivolto alle fonti della musica popolare del suo tempo, che erano perfettamente adatte alla materia che lui affrontava nei suoi lavori. Il fatto di ricorrere a una cantante come Lotte Lenya volle dire rompere immediatamente tutte le convenzioni del teatro d'opera del tempo e procedere in una direzione completamente diversa. Avrebbe anche potuto avere a disposizione una grande orchestra di tipo tradizionale, ma non ha voluto scrivere per quel genere di organico e ha cercato delle formazioni strumentali per le quali ha creato dei capolavori che custodiscono mirabilmente lo spirito e l'atmosfera della Germania all'epoca della repubblica di Weimar. Da questo punto di vista mi sembra che quello di Janáček sia stato un successo solo parziale, perché, pur avendo fatto riferimento alle melodie del parlato della lingua ceca, ha continuato a servirsi dei cantanti d'opera. È stato un peccato, perché aveva a disposizione una tradizione musicale come quella dell'Europa orientale, con uno stile vocale quanto mai idoneo a sostenere delle melodie basate su un canto senza "vibrato". Anche Bartók ha commesso in un certo senso lo stesso errore, ma non bisogna neppure dimenticare che esistevano allora dei seri problemi di tipo acustico. Non si potevano a quell'epoca amplificare le voci dei cantanti, c'era bisogno di un volume molto alto per cantare nei teatri, e gli unici che possedevano la necessaria potenza di voce erano i classici cantanti d'opera; ecco perché i compositori erano costretti a rivolgersi a loro. Ora però che abbiamo inventato il microfono siamo liberi da quei vincoli, e allora mi chiedo che senso abbia usare la stessa orchestra e lo stesso stile di canto del passato. Il caso di John Cage è leggermente diverso, perché lui ha inteso lavorare con la tradizione operistica del belcanto e con l'orchestra tradizionale per sottoporre entrambi a un'operazione critica, dalla quale nascesse un nuovo modo di comporre musica per la voce. Secondo me Stravinsky ha fatto benissimo a scrivere così come ha fatto per le voci e per l'orchestra in *Rake's Progress*, e altrettanto bene ha fatto John Cage; ma quando John Adams in *Nixon in China* fa cantare Nixon come un tenore lirico spinto mi viene solo da ridere. Sarebbe stata un'ottima idea cercare di farlo cantare come Frank Sinatra e usare un'orchestra simile alla jazz band di Glenn Miller. L'orchestra deve essere adatta all'argomento, così come

dev'esserlo lo stile vocale, e quando questo non avviene, come in *Nixon in China*, il risultato è imbarazzante. Con questo non voglio dire che tutti i compositori debbano condividere le mie scelte sul tipo di orchestra e sul tipo di vocalità: io personalmente prediligo un tipo di voce adatto al canto della musica antica, ma non tutti devono necessariamente usare questo stile. L'importante è che ogni compositore si chieda che tipo di orchestra e che tipo di voce usare senza dare queste cose per scontate, magari facendo le sue scelte semplicemente in base alla possibilità di avere a disposizione dei cantanti celebri e i grandi organici dell'orchestra di un teatro. Il compositore che si comporta così mi sembra che non assuma fino in fondo la sua responsabilità, e l'opera che nascerà è condannata a una certa superficialità.

E.R. - *Quando dice che John Cage ha fatto benissimo a usare cantanti lirici e un'orchestra tradizionale, a che cosa si riferisce esattamente?*

S.R. - Mi riferisco a *Europera*, uno degli ultimi lavori di Cage, in cui vari estratti della tradizione belcantistica, come *Aida*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Tosca*, vengono scelti con la tecnica dell'I-Ching e giustapposti in brevi sequenze. Su questo argomento vorrei fare ancora un'osservazione che riguarda Leonard Bernstein. Alla fine della sua vita lui ci ha dato una nuova versione della sua *West Side Story*, nella quale a cantare sono alcuni divi dell'opera tradizionale come Plácido Domingo. Beh, devo dire che l'effetto è semplicemente ridicolo, e lo stesso effetto si produce quando a cantare *Porgy and Bess* di Gershwin sono cantanti bianchi di estrazione classica. *Summertime* cantata in quel modo sembra una parodia alla Groucho Marx. Per eseguire bene quella musica bisogna rifarsi allo stile vocale dei neri d'America e, a mio modo di vedere, perfino *Mahagonny* di Kurt Weill presenta qualcuno di questi difetti, a causa dell'orchestrazione che non è snella e spigliata come quella dell'*Opera da tre soldi*.

E.R. - *C'è un'ultima cosa che vorrei chiederLe su The Cave, che per me è anche la più importante. Nel primo atto dell'opera Lei pone cinque domande agli israeliani, nel secondo le stesse domande vengono rivolte agli arabi e nel terzo agli americani. Naturalmente le risposte cambiano ed è perfettamente comprensibile poiché israeliani e arabi vedono le stesse cose da un punto di vista che è spesso antitetico. Nel caso degli americani le risposte giungono da persone che abitano lontano, hanno una conoscenza molto superficiale di quei problemi e si sentono poco o nulla coinvolte. Mi chiedo se in queste differenti risposte alle stesse domande non si possa vedere qualcosa come una parabola delle peripezie del significato, una parabola negativa nella quale viene adombrato il concetto di dispersione della verità. Penso a quello che è tragicamente vero per gli uni, in questo caso gli ebrei e gli arabi, e al riflesso deformato, pallido e disperso che quella verità ha per gli altri, per coloro che stanno lontano e che da quei problemi non sono direttamente coinvolti. Penso che una cosa del genere in fondo accade ogni giorno un po' ovunque; penso alla crudele indifferenza, all'ignoranza e alla superficialità*

che stravolgono e vanificano i nostri problemi quando dalla sfera della nostra coscienza cercano di passare in quella più vasta della consapevolezza altrui. Mi perdoni questa nota di pessimismo, ma dopo aver visto la Sua opera mi sono sentito per un certo tempo ossessionato da questo pensiero.

S.R. - In queste osservazioni Lei sembra dimenticare come l'opera finisce. Quando la presentammo a Vienna *The Cave* ancora non era divisa in tre atti, poiché la struttura dell'opera, A-A'-B, ci aveva suggerito di lasciare in un unico blocco le parti A e A', che sono quelle degli ebrei e degli arabi. Tra la prima e la seconda parte c'era semplicemente un bordone che le collegava e difatti il canto del Corano, che apre la seconda parte, cominciava sulla A. Poi però ci è sembrato che quel movimento costituito dai primi due atti era troppo lungo e così decidemmo di separarli. Resta comunque il fatto che nei primi due atti le persone intervistate sanno perfettamente di che cosa si sta parlando, mentre nel terzo la gente, nella maggior parte dei casi, non ne è a conoscenza. In uno degli episodi la Bibbia viene definita come qualcosa di visto e dimenticato nel cassetto di un albergo; ci sono risposte vaghe e poco consapevoli, come quelle che Lei ha notato, ma ce ne sono anche altre, quelle dei neri, ad esempio, che rivelano una precisa cognizione dei problemi. Ci stavamo chiedendo, mia moglie e io, chi avrebbe dovuto essere l'ultimo intervistato, e non ci trovammo perfettamente d'accordo finché non ci chiedemmo per quale ragione avevamo scritto quest'opera: quello che realmente ci interessava era Abramo e quindi a lui dovevamo tornare, dovevamo tornare alle Scritture. Fu così che decidemmo di terminare l'opera non con gli intervistati ma con le voci dei cantanti che intonano la Bibbia e la Midrash e, detto fra noi, credo che quella sia la musica migliore che ho scritto. La risposta alla Sua domanda si trova dunque nel testo, ovvero nella riaffermazione della centralità della vicenda di Abramo. Oggi in America si tende a parlare di multiculturalità e a credere che ciascun gruppo sociale posseda una propria verità, ma io non condivido affatto questa idea, credo che si tratti di sciocchezze, poiché le fondamentali verità umane sono verità assolute, che si applicano in qualunque luogo, in qualunque contesto e in ogni tempo. Esiste una moralità di base, e il problema è solo stabilire se essa è operativa o no, e mi pare che oggi in America non lo sia tanto. Quando non lo è, ecco le persone venirsene fuori con delle teorie per sottrarsi a ogni responsabilità. Certamente esiste una verità comune a tutti gli uomini, espressa nella Bibbia, probabilmente nel Corano e in altri testi che regolano il comportamento umano; e lasciamo perdere la metafisica!

E.R. - *Sono d'accordo con Lei: lasciamo perdere la metafisica, e sia questa la frase che chiude la nostra conversazione.*

New York, gennaio 1994

PARTE SECONDA

Steve Reich *Scritti sulla musica*

Non mi riferisco al processo creativo in senso musicale, ma al processo musicale che sono, letteralmente, processi.

La caratteristica del processo musicale è che si svolge in un tempo che non è tuo: i dettagli nona per nona, ma in un tempo che non è tuo (si pensi a un canone circolare).

Mi interessano i processi per cui il tempo si svolge nel suo svolgimento stesso.

Per favorire un ascolto attento, il processo musicale dovrebbe svolgersi con estrema gradualità.

L'esecuzione è l'ascolto di un processo musicale che si svolge in un tempo che non è tuo: spingere un albero, lasciarlo andare, e osservarlo mentre si muove gradualmente all'immobilità, capovolgere una sedia, e osservarla mentre scorre lentamente e si accumula sul fondo, o sulla sabbia sulla riva dell'oceano, e guardare, sempre e dovunque, il tempo a poco a poco il seppellimento.

Una volta avviato e innescato, il processo musicale si svolge in un tempo che non è tuo: posso certamente provare il piacere di scrivere, produrre, realizzare, e comporre il materiale musicale per poterlo ascoltare.

Può essere che il materiale musicale, il tempo, il processo, si svolgono (il contenuto suggerisce la forma), e che il tempo, il processo, che tipo di materiale musicale, la forma suggerisce il processo, la forma, la scatola calza, l'incassatura.

Il processo musicale si può vedere con un occhio che non è musicale in concerto oppure con un occhio che non è musicale in un'analisi, non è questo il problema principale. Il problema principale è che ho assistito con terrore da quando sono piccolo che la musica, e che alcune loro opere su questo mondo sono in una sala, e che il processo è interessante quando è un evento sorprendente.

Quando si lavora di frequente con un processo musicale, si è portati a riflettere sui processi musicali. Tutti i processi sono in un dei conti, che musica è musica.

Musica come processo graduale

Non mi riferisco al processo di composizione, ma piuttosto a pezzi musicali che sono, letteralmente, processi.

La caratteristica dei processi musicali è che determinano simultaneamente tutti i dettagli nota per nota (suono per suono) e la forma globale (si pensi a un canone circolare o infinito).

Mi interessano i processi percepibili. Voglio poter udire il processo nel suo svolgimento sonoro.

Per favorire un ascolto attento ai minimi dettagli, il processo musicale dovrebbe svolgersi con estrema gradualità.

L'esecuzione e l'ascolto di un processo musicale graduale somigliano a: spingere un'altalena, lasciarla andare, e osservarla mentre ritorna gradualmente all'immobilità; capovolgere una clessidra e osservare la sabbia mentre scorre lentamente e si accumula sul fondo; affondare i piedi nella sabbia sulla riva dell'oceano e guardare, sentire e ascoltare le onde che poco a poco li seppelliscono.

Una volta avviato e innescato, il processo va avanti da solo, anche se posso certamente provare il piacere di scoprire processi musicali e di comporre il materiale musicale per poterli svolgere.

Può essere che il materiale suggerisca il tipo di processo adatto a svolgerlo (il contenuto suggerisce la forma), o che il processo suggerisca che tipo di materiale adoperare (la forma suggerisce il contenuto): se la scarpa calza, indossatela.

Il processo musicale si può attuare con un'esecuzione dal vivo di musicisti in concerto oppure con degli strumenti elettroacustici. In ultima analisi, non è questo il problema principale. Uno dei più bei concerti cui ho assistito era tenuto da quattro compositori che facevano ascoltare alcune loro opere su nastro magnetico in una sala buia - un nastro è interessante quando è un nastro interessante.

Quando si lavora di frequente con apparecchiature elettroacustiche si è portati a riflettere sui processi musicali. Tutta la musica non è, in fin dei conti, che musica etnica.

I processi musicali possono metterci in contatto diretto con l'impersonale e darci nello stesso tempo una specie di controllo totale (spesso non si pensa che l'impersonale possa accompagnarsi al controllo totale). Quando parlo di "una specie" di controllo totale, voglio dire che l'atto di svolgere un dato materiale attraverso un processo consente un controllo completo dei risultati, ma nello stesso tempo porta anche ad accettare tutto ciò che ne risulta senza apportarvi modifiche.

John Cage ha usato i processi e ne ha accettato i risultati, ma i suoi processi sono di tipo compositivo e non si possono distinguere durante l'ascolto. Il processo che consiste nell'usare l'I-Ching o le imperfezioni di un foglio di carta per definire dei parametri musicali non è trasparente all'ascolto; l'orecchio non riesce a cogliere la relazione tra i processi compositivi e la realtà sonora. Analogamente, nella musica seriale la serie raramente è udibile. Questa è una differenza fondamentale tra la musica seriale (essenzialmente europea) e l'arte seriale (essenzialmente americana), in cui la serie percepita è di solito il punto focale dell'opera.

Mi interessa un processo compositivo che sia tutt'uno con la realtà sonora.

James Tenney mi ha detto nel corso di una conversazione: «Ma allora il compositore non ha segreti». Non conosco alcun segreto nella struttura che non si possa udire. Il processo è udibile e noi tutti possiamo ascoltarne insieme lo svolgimento. Una delle ragioni per cui si può udire è che si svolge con estrema gradualità.

Il ricorso a meccanismi nascosti nella musica non mi ha mai attirato. Ci sono misteri a sufficienza per soddisfare tutti anche quando il gioco è scoperto e chiunque può ascoltare quanto si svolge gradualmente in un processo musicale. Questi misteri sono i sottoprodotti psicoacustici, impersonali e involontari, del processo stabilito; possono comprendere melodie secondarie che si ascoltano all'interno di motivi melodici ripetuti, effetti stereofonici che dipendono dalla posizione dell'ascoltatore, leggere irregolarità nell'esecuzione, armonici, suoni differenziali, ecc.

Ascoltare un processo musicale che si svolge con estrema gradualità mi consente di prestare attenzione a *esso*, ma *esso* si estende sempre oltre le mie capacità di percezione, il che rende interessante riascoltare lo stesso processo musicale più volte. Con *esso* mi riferisco a quel settore di sviluppo di ogni processo musicale graduale (e completamente controllato) in cui si possono udire i dettagli del suono allontanarsi dalle intenzioni e seguire la propria indipendente logica acustica.

Comincio a percepire questi dettagli minuti quando riesco a sostenere un'alta concentrazione, e quando un processo graduale la induce. Per "graduale" intendo *estremamente* graduale; un processo che si svolge con tale lentezza e gradualità che ascoltarlo è simile all'osservazione della lancetta dei minuti di un orologio - se ne può percepire il movimento solo dopo averla osservata per qualche tempo.

Anche varie musiche modali che oggi godono di una certa popolarità,

come la musica classica indiana e il rock psichedelico, ci inducono a prestare attenzione ai minimi dettagli del suono. Essendo modali, con un centro tonale costante e con l'effetto di un bordone ipnotico e ripetitivo, tendono naturalmente a concentrarsi su questi dettagli piuttosto che sulla modulazione tonale, sul contrappunto o su altre tecniche tipicamente occidentali. Ma queste musiche modali restano schemi più o meno rigidi per l'improvvisazione: non sono dei processi.

La caratteristica dei processi musicali è che determinano simultaneamente tutti i dettagli, nota per nota, e la forma complessiva. Non si può improvvisare in un processo musicale: i due concetti si escludono a vicenda.

Quando si esegue o si ascolta un processo musicale graduale si partecipa a una specie particolare di rito liberatorio e impersonale. Concentrarsi sul processo musicale consente di trasferire l'attenzione dal *lui*, dal *lei*, dal *tu* e dall'*io* verso l'esterno: sull'*esso*.

1968

Pendulum Music
(per microfoni, amplificatori, altoparlanti ed esecutori)

Tre, quattro o più microfoni sono sospesi al soffitto o a delle giraffe tramite il loro cavo di collegamento, in modo da trovarsi tutti alla stessa distanza da terra e da essere liberi di poter oscillare con moto pendolare. Ogni cavo è inserito in un amplificatore, a sua volta collegato a un altoparlante. I microfoni sono disposti a qualche centimetro al di sopra o subito a fianco dei corrispondenti altoparlanti.

Prima dell'esecuzione, si regolano gli amplificatori con grande precisione, in modo che si produca un feedback ogni volta che un microfono oscilla direttamente al di sopra o a fianco al suo altoparlante, ma non quando l'oscillazione va da un lato all'altro. Per ciascun amplificatore, questo livello si annota per riferimento futuro e viene poi abbassato.

L'esecuzione ha inizio quando gli interpreti prendono un microfono ciascuno, tirandolo indietro come un'altalena, e lo trattengono mentre un altro esecutore alza il livello degli amplificatori, riportandolo a quello annotato in precedenza. A questo punto, gli esecutori lasciano andare tutti i microfoni contemporaneamente. Ne risulta una serie di impulsi in feedback che possono essere più o meno all'unisono a seconda dei diversi periodi di oscillazione dei microfoni.

Gli esecutori, poi, si siedono per osservare e ascoltare il processo insieme con il resto del pubblico.

Il pezzo termina quando, poco dopo che tutti i microfoni sono tornati alla posizione di equilibrio producendo un feedback sotto forma di un suono continuo, gli esecutori staccano i cavi di alimentazione degli amplificatori.

Agosto 1968
(riveduto nel maggio 1973)

Slow Motion Sound

Rallentare molto gradualmente, e di molte volte rispetto alla sua lunghezza originaria, un suono preregistrato senza modificarne l'altezza e il timbro.

Settembre 1967

Slow Motion Sound (1967) è un'idea rimasta sulla carta perché era impossibile da realizzare sul piano tecnologico. All'inizio avevo pensato di utilizzare un nastro in loop (a ciclo continuo), probabilmente con la registrazione di un parlato, e di rallentarlo gradualmente, allungandolo di varie volte, senza modificare l'altezza.

In effetti sarebbe stato come rallentare gradualmente e in modo progressivo la colonna sonora sincronica di un film.

L'origine di questa idea risale al 1963, quando cominciai a interessarmi al cinema sperimentale e a considerare la pellicola cinematografica come qualcosa di analogo al nastro magnetico. La possibilità di rallentare il movimento all'estremo mi sembrava di grande interesse, in quanto consente di rilevare dei dettagli minuti che normalmente non si riescono a distinguere. L'immagine reale in movimento resta intatta, solo il tempo è rallentato.

Diversi esperimenti con registratori a testine rotanti, con analisi e sintesi digitale del parlato, e con vocoder non riuscirono a produrre questa estensione graduale eppure considerevole: per ottenere dei risultati musicali bisognava moltiplicare la lunghezza originale per 64 o più, garantendo nel contempo un'alta fedeltà nella riproduzione del parlato.

La possibilità di ricorrere a un interprete dal vivo che cercasse di parlare con incredibile lentezza non mi interessava; in ogni caso non avrebbe portato agli stessi risultati che avrei ottenuto rallentando il parlato registrato a velocità normale.

Ho potuto fare un esperimento con un nastro in loop in cui era registrata una bambina africana che imparava l'inglese da un'insegnante del Ghana. L'insegnante diceva: «My shoes are new [le mie scarpe sono

nuove]»; e la bambina ripeteva: «My shoes are new». L'interesse musicale risiedeva nella melodia del parlato, in cui si ascoltava molto chiaramente la successione mi'-do diesis'-la-si, sia quando parlava la maestra sia quando la bambina rispondeva. Le lingue africane generalmente sono tonali e il controllo dell'intonazione è altrettanto importante per la comprensione della conoscenza del termine corretto. Questo concetto era stato applicato anche all'insegnamento dell'inglese.

Al Massachusetts Institute of Technology ho rallentato il nastro su un vocoder sino a dieci volte la lunghezza originaria, in fasi graduali e senza modificarne l'altezza. Nonostante la riproduzione del parlato sul vocoder fosse di qualità molto mediocre, si poteva ancora udire come "my" anziché un'unica altezza fosse in realtà un glissando complesso che ascende gradualmente dal do diesis al mi, si dissolve nella banda sonora di "sh" per emergere poco a poco nel do diesis dell' "oe", ritornare al rumore prodotto da "s" e così via.

In termini musicali, l'estensione di un movimento nel tempo si dice "aumentazione"; è il prolungamento della durata di note eseguite in precedenza con valori più brevi. *Slow Motion Sound* non è mai stato completato per nastro magnetico, ma l'idea dell'aumentazione si è realizzata nella mia musica in *Four Organs*, del 1970, e successivamente in *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*, del 1973.

Anche se adesso ho perso il gusto di lavorare con una tecnologia complessa, credo ancora che si possa comporre un pezzo di grande interesse per nastro magnetico usando dei frammenti di parlato su nastro a ciclo continuo, rallentandoli in modo graduale e progressivo mentre l'altezza e il timbro restano costanti.

Il Phase Shifting Pulse Gate e "Four Organs" (1968-1970)

Il Phase Shifting Pulse Gate (circuito a sfasamento periodico delle frequenze)

Ciascun tamburo può produrre due suoni di diversa altezza, uno a ogni estremità. Ogni musicista crea una struttura ritmica differente alternando in modo diverso la mano sinistra con la destra; i tamburi, però, sono interdipendenti, e le loro figurazioni ritmiche si incastrano in modo da creare una successione ininterrotta di suoni.

[*Ankloeng Gamelans in Bali*, Colin McPhee 1937]

Hoquetus: nella musica medioevale, tecnica di composizione particolare caratterizzata dalla rapida alternanza di due voci con note singole o piccoli gruppi di note, in cui una delle voci ha una pausa quando l'altra ha le note.

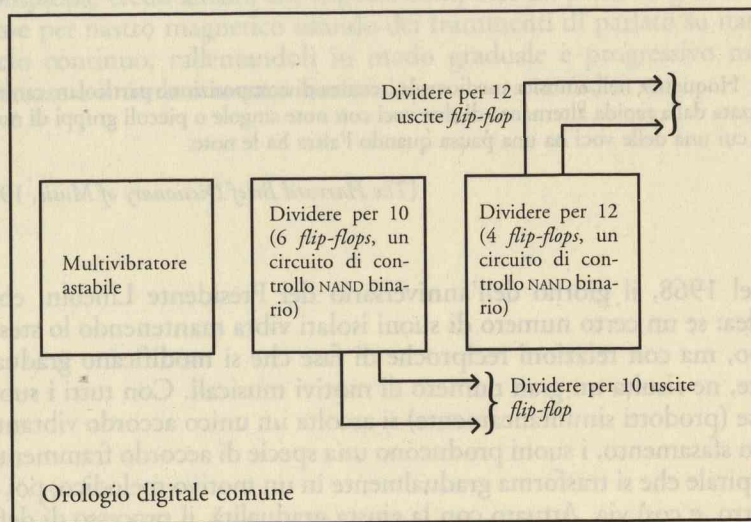
[*The Harvard Brief Dictionary of Music*, 1961]

Nel 1968, il giorno dell'anniversario del Presidente Lincoln, ebbi un'idea: se un certo numero di suoni isolati vibra mantenendo lo stesso tempo, ma con relazioni reciproche di fase che si modificano gradualmente, ne risulta un gran numero di motivi musicali. Con tutti i suoni in fase (prodotti simultaneamente) si ascolta un unico accordo vibrante; con lo sfasamento, i suoni producono una specie di accordo frammentato a spirale che si trasforma gradualmente in un motivo melodico, poi in un altro, e così via. Attuato con la giusta gradualità, il processo di defasaggio consente di distinguere i più minuti dettagli ritmici. Un dato motivo musicale si può distintamente trasformare in un altro senza modifiche nell'altezza, nel timbro o nel volume e ci si può far coinvolgere in una musica che funziona esclusivamente sulla base di cambiamenti gradualmente nel tempo.

Ciascun esecutore all'interno di un insieme potrebbe suonare due note (una per mano), poi fare una pausa, suonare altre due note, fare un'altra pausa e così via. Ne risultano vari motivi melodici a incastro, che variano secondo la disposizione dei suoni e delle pause nelle parti individuali (la relazione di fase tra gli interpreti). Questo sistema è in contrasto con la pratica occidentale (ampiamente diffusa anche nella musica non occidentale) di comporre melodie che una sola persona può suonare o cantare, mentre ha affinità con le figurazioni a incastro del gamelan balinese e con le procedure di hoquetus nella musica medioevale. L'esecuzione di questo genere di musica "a incastro" non dovrebbe risultare di per sé troppo difficile. D'altra parte, è quasi impossibile riuscire contemporaneamente ad alternare pause e note e ad attuare il processo di defasaggio graduale rispetto agli altri musicisti dell'insieme. C'era bisogno di un dispositivo elettronico che fosse uno strumento di per sé, e anche una specie di metronomo a fase variabile, che consentisse a vari esecutori di suonare insieme.

Verso la fine di febbraio nel 1968 feci visita a Larry Owens, ingegnere elettronico ai laboratori Bell di Holmdel nel New Jersey, e dopo vari mesi di lavoro riuscimmo a produrre i diagrammi a blocchi e le istruzioni seguenti:

Descrizione tecnica del dispositivo



Ciascuno dei dodici canali deve funzionare in modo da far transitare periodicamente un segnale analogico per una durata programmabile. Poi deve essere programmato per modificare la posizione di fase in modo che il controllo periodico avvenga in ciascuna delle 120 suddivisioni del periodo temporale costante.

L'orologio digitale comune a tutti i canali viene mostrato nello schema sopra riprodotto. Il periodo temporale costante per tutti i canali è determinato dal periodo del multivibratore astabile diviso per il numero 120. Si può far variare il periodo del multivibratore astabile su una scala specifica. Il periodo temporale costante è dunque diviso in 120 intervalli uguali, ciascuno dei quali può essere selezionato con logica digitale.

Apparecchiatura per canale:

- 1) fonte audio costante
- 2) pre-amplificatore
- 3) interruttore analogico
- 4) selezione degli intervalli (o della posizione di fase)
- 5) divisione per dieci uscite *flip-flop*
- 6) interruttore di selezione di unità
- 7) divisione per 12 uscite *flip-flop*
- 8) interruttore di selezione di decimi
- 9) circuito di controllo
- 10) multivibratore monostabile ad ampiezza di frequenza variabile
- 11) generazione del circuito di controllo
- 12) amplificatore
- 13) altoparlante

L'apparecchiatura per canale illustrata deve selezionare uno dei 120 intervalli (o posizioni di fase) dall'orologio digitale comune, sviluppare il circuito di controllo e controllare il segnale analogico in entrata. La scelta di uno dei 120 intervalli si opera mediante due interruttori di selezione (uno con dieci posizioni e l'altro con dodici) che funzionano in tandem. Le uscite digitali di questi interruttori si combinano logicamente per selezionare l'intervallo o la posizione di fase desiderati. Il circuito di controllo viene derivato dall'intervallo selezionato con un'ampiezza di frequenza determinata dalla costante temporale regolabile di un multivibratore monostabile. La forma dell'onda elettrica così prodotta dal circuito di controllo viene quindi applicata a un interruttore analogico che, sbloccato periodicamente, lascia transitare il segnale analogico.

Da un punto di vista musicale, ciascun canale può dividere un ciclo temporale (o "battuta") in 120 parti uguali, o "centoventesimi di nota". Così, se gli interruttori di selezione di tutti i canali sono regolati su 1, e si fa avanzare un canale di un'unità rispetto agli altri, la sua vibrazione si potrà ascoltare un "centoventesimo di nota" fuori fase. Anche a un tempo molto lento il movimento ritmico da un "centoventesimo di nota" al successivo si riesce a percepire a stento. Ogni canale si trova così, a livello della nostra percezione, in sfasamento variabile continuo rispetto a tutti gli altri.

La manopola all'estrema destra controlla il tempo del multivibratore astabile nell'orologio digitale comune a tutti i canali. La presa all'estrema destra è l'ingresso dell'alimentazione. L'ordine superiore dei dodici jack RCA serve a raccordare i dodici segnali audio, mentre l'ordine inferiore serve a raccorda-

re le frequenza audio di uscita agli amplificatori. L'ordine superiore di dodici manopole, il più prossimo ai jack di entrata e di uscita, controlla gli interruttori rotativi a dieci posizioni, che contano per unità, mentre l'ordine centrale di manopole controlla gli interruttori rotativi a dodici posizioni, che contano per dieci. L'ordine inferiore di manopole controlla i potenziometri che variano gradualmente l'ampiezza di frequenza per ciascun canale da un quindicesimo di secondo a mezzo secondo.

Questo dispositivo è di natura ritmica e non produce alcun suono di per sé. È concepito in modo da potervi collegare un qualsiasi insieme di dodici suoni costanti. Questi suoni possono sia essere acustici, introdotti con un microfono (violini che suonano in bordone, voce, o il rumore continuo del proprio dito che sfrega il bordo inumidito di un bicchiere da vino), sia elettronici (oscillatori). Quando uno dei circuiti si apre, un breve impulso, la cui durata varia da un quindicesimo di secondo a mezzo secondo, è diretto attraverso il circuito in un amplificatore ed esce mediante un altoparlante. Quando il circuito è chiuso non vi è suono, o vi è semplicemente il suono acustico dello strumento, se viene usata una fonte acustica.

Più di un anno dopo la mia prima visita ai laboratori Bell, il Phase Shifting Pulse Gate era completato. L'ho costruito io stesso con la collaborazione di Larry Owens e di David Flooke. I circuiti integrati Fairchild, cruciali per la realizzazione del progetto, mi sono stati donati generosamente da Seymour Schweber della Schweber Electronics.

Applicazioni musicali

Nell'aprile del 1969 ho presentato *Pulse Music* con il Phase Shifting Pulse Gate in prima esecuzione a un concerto alla New School for Social Research di New York. Il 27 maggio 1969 ne ho presentata una seconda versione, in forma più elaborata, al Whitney Museum of American Art, New York. Per l'occasione, otto oscillatori vennero collegati al circuito di controllo e accordati sulla stessa scala minore naturale di quattro tamburi di legno, che erano già stati adoperati in un altro pezzo nello stesso concerto. Delle otto altezze diverse di suono, quattro erano collegate a due canali ciascuna, in modo da ottenere un totale di dodici frequenze di oscillatore. Nelle battute da 13 a 16 [v. es. 1] si può notare come le frequenze duplicate siano state separate in due posizioni di fase del tutto distinte. Le linee punteggiate tra le battute indicano questo defasaggio graduale per centoventesimi di nota. I numeri in piccolo tra parentesi indicano le posizioni degli interruttori rotativi di selezione. La prima croma di una battuta in 12/8 divisa in 120 intervalli uguali è indicata con (1), la seconda con (11), la terza con (21) e così via. Questi numeri mi hanno aiutato a coordinare la notazione musicale con la regolazione degli interruttori di selezione durante l'esecuzione. Alla battuta 21 il motivo finale viene gradualmente accelerato sino a più del doppio del suo tempo originario, creando un suono che somiglia più a una macchia di colore che a una serie di vibrazioni discrete. Dopo la battuta 21 la lunghezza delle linee pun-

Es. 1. *Pulse Music* (5/69) (per Phase Shifting Pulse Gate)

The image displays a musical score for 'Pulse Music' (5/69) by John Cage. The score is written on 11 staves, each containing rhythmic notation and phase-shifting instructions. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The phase-shifting instructions are written in a specific notation, often enclosed in parentheses or brackets, indicating the timing and duration of the phase shifts. The score is organized into measures, with some measures containing multiple phase-shifting instructions. The overall structure of the piece is based on a pulse gate, which allows for the gradual defocusing of the sound over time.

teggiate indica il graduale defasaggio finale di questa macchia sonora sino a ottenere un accordo a rapide vibrazioni alla battuta 22.

Nel concerto al Whitney, prima di *Pulse Music* ha avuto luogo la prima e unica esecuzione di *Four Log Drums* in cui il circuito fungeva da programmatore per i quattro musicisti che suonavano ciascuno un tamburo di legno a due note. Gli impulsi sonori che provenivano dal circuito venivano trasmessi a ciascun musicista attraverso delle cuffie. Ognuno suonava il tamburo in esatta sincronia con gli impulsi sonori che inviavo dal circuito. Le cuffie assorbivano solo in parte i suoni della stanza e gli interpreti potevano ascoltarsi l'un l'altro. Come scoprimmo durante le prove, i musicisti creavano la struttura d'insieme giusta solo se, oltre a

cercare di seguire con precisione gli impulsi che inviavo loro, potevano anche ascoltarsi a vicenda.

In questo pezzo, sia le altezze sia il tempo sono gli stessi che in *Pulse Music*. Nel concerto, abbiamo attaccato *Pulse Music* subito dopo la battuta 14 di *Four Log Drums*, senza alcuna pausa.

Es. 2. *Four Log Drums* (5/69)

"Four Organs" - una fine per l'elettronica

Dopo il concerto al Whitney Museum, riportai il Phase Shifting Pulse Gate nel mio studio, ben chiuso nella sua valigia, che non aprii subito. Uno dei motivi era la tensione di dover far musica in pubblico con un dispositivo che era essenzialmente un prototipo e che avrebbe potuto facilmente smettere di funzionare in qualunque momento. Un

altro motivo, più serio, era che la perfezione dell'esecuzione ritmica che si poteva ottenere con il circuito a sfasamento periodico (o con un qualsiasi altro dispositivo elettronico generatore di sequenza e di ritmo) era rigida e poco musicale. Nella musica come la mia, che si basa su un impulso ritmico costante, sono in realtà le microvariazioni di questo impulso create dagli esseri umani che suonano uno strumento o cantano a darle vita. Infine, l'esperienza di far musica girando delle manopole anziché attivamente servendomi delle mie mani e del mio corpo non mi soddisfaceva. Dopo tutto, sentivo che le idee musicali alla base della concezione del circuito erano valide, ma che un dispositivo elettronico non era il modo migliore per realizzarle.

Tre mesi dopo, nell'agosto del 1969, ebbi l'idea che in un gruppo di note che vibra insieme in un accordo ripetuto, come all'inizio di *Pulse Music*, si può prolungare progressivamente la durata di una nota sino a produrre, con questa aumentazione graduale di durate, una specie di musica al rallentatore.

In effetti, era come utilizzare del circuito solo la sua facoltà di variare la durata (cui non ero ricorso nella versione del Whitney Museum), e in enormi proporzioni. Le note sarebbero cominciate all'unisono in un accordo vibrante, per estendersi poi gradualmente nel tempo come una specie di diagramma a colonne orizzontali.

Invece di caricare in modo progressivo il mio controllo dell'ampiezza di frequenza con dei condensatori, pensai di suonare con l'organo un accordo ripetuto e poi di prolungarne prima una nota e poi varie. Al posto di un orologio digitale comune, un musicista avrebbe scandito il tempo con le maracas con impulsi ritmici stabili; gli organisti avrebbero potuto così contare il tempo insieme e contemporaneamente prolungare la durata delle loro note rispettive sempre di più.

Per vari mesi mi fu impossibile mettermi al lavoro su questo progetto. Ho dovuto attendere sino al gennaio del 1970 per completare *Four Organs* per quattro organi elettrici e maracas [v. ess. 3, 4, 5 alla pagina seguente].

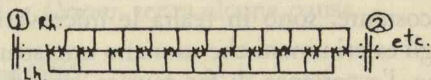
Avevo intenzione di riprendere a lavorare con il Phase Shifting Pulse Gate dopo aver terminato *Four Organs*, ma l'esperienza di far musica e di provare con il mio ensemble fu talmente positiva, dopo oltre un anno dedicato all'elettronica, che un mese dopo, nel febbraio del 1970, ne risultò un altro pezzo per quattro organi, *Phase Patterns*. In questo pezzo, tutti e quattro noi dovevamo letteralmente tambureggiare sulle tastiere una figurazione ritmica che si chiama *paradiddle* nei rudimenti del tamburo occidentale.

Phase Patterns si rivelò un'esperienza altrettanto positiva di *Four Organs* e mi indusse, insieme ad altri motivi, a effettuare un viaggio in Africa per studiare il tamburo.

Il Phase Shifting Pulse Gate è tuttora nella sua valigia in cima all'armadio della mia camera da letto, e non l'ho ancora aperta.

Es. 3. *Four Organs* (1/70), dal primo paragrafo della partitura

La parte delle maracas consta di una successione continua e stabile di crome per l'intera durata del pezzo, così:



Dato che le maracas devono potersi udire chiaramente rispetto ai quattro organi, si consiglia di usarne due paia, un paio per mano.

Es. 4. *Four Organs* (1/70), battute 1-4

Es. 5. *Four Organs* (1/70), battuta 42

Alcune previsioni ottimistiche sul futuro della musica

La musica elettronica in senso stretto poco a poco si estinguerà e sarà assorbita nel flusso ininterrotto della musica prodotta con la voce e con il suono degli strumenti.

La musica non occidentale in genere, e in particolare la musica africana, indonesiana e indiana, forniranno dei nuovi modelli strutturali ai musicisti occidentali. Non dei nuovi modelli sonori (è il vecchio fantasma dell'esotismo). C'è da augurarsi che chi di noi ama i suoni di queste musiche lo esprimerà semplicemente imparando a suonarle.

Le scuole di musica conosceranno una rinascita, offrendo un insegnamento nella pratica e nella teoria musicale del mondo intero. Giovani compositori e interpreti formeranno nuovi ensemble, ispirandosi a una o a varie tradizioni musicali del mondo.

I danzatori che oggi danno spettacoli con musica aritmica, o anche senza musica, saranno sostituiti da giovani musicisti e danzatori che ristabiliranno l'unità tra musica ritmica e danza come alta forma d'arte.

La pulsazione e il concetto di un chiaro centro tonale riemergeranno come sorgenti fondamentali della nuova musica.

1970

Gahu
(una danza della tribù Ewe del Ghana)

Nell'estate del 1970 sono stato in Ghana per studiare il tamburo. Grazie a una borsa di studio del Dipartimento Progetti Speciali dell'Istituto per l'Educazione Internazionale sono andato ad Accra, la capitale del Ghana, dove ho studiato con un maestro di tamburo della tribù Ewe residente presso il Ghana Dance Ensemble, la compagnia nazionale di danza che prova tutti i giorni all'Istituto di Studi Africani dell'Università del Ghana.

Ogni giorno seguivo delle lezioni, che registravo, con Gideon Alorworye; tornavo poi nella mia camera e, ascoltando e riascoltando il nastro ora alla metà, ora a un quarto della velocità, riuscivo a trascrivere i motivi di campana, di sonaglio e di tamburo che avevo imparato. Per ogni strumento il metodo era il seguente: prima imparavo il motivo di base della doppia campana (*gong-gong*) che costituisce lo schema ritmico fondamentale e costante dell'insieme; poi imparavo il motivo del sonaglio (*axatse*), che è piuttosto simile a quello del *gong-gong* e resta anch'esso immutato per l'intera esecuzione. Passavo quindi ai tamburi: mentre io suonavo il *gong-gong*, il mio maestro suonava uno dei motivi del tamburo; poi ci scambiavamo gli strumenti e io cercavo di suonare il motivo del tamburo mentre lui suonava la campana. Scoprii che riuscivo a imparare a memoria i motivi del tamburo con relativa facilità, ma li dimenticavo quasi altrettanto rapidamente.

Non ero in grado di ricordarli davvero finché non mi rendevo conto esattamente della relazione ritmica tra il tamburo e i motivi della campana. Il processo di apprendimento era facilitato e accelerato dall'ascolto dei nastri con la registrazione delle mie lezioni, che ripeteva sinché non riuscivo ad annotare con precisione la relazione tra ciascun tamburo e il motivo della campana. Studiavo un tamburo dopo l'altro e lo mettevo in relazione alla campana sino a completare la trascrizione dell'intero insieme.

Questo metodo mi è stato suggerito dalla lettura di *Studies in African Music* di A.M. Jones, pubblicato dalla Oxford University Press nel 1959. Jones è riuscito a fare le prime trascrizioni complete di musica africana

(guarda caso, proprio della tribù Ewe) impiegando uno strumento per registrare il tamburo che aveva ideato lui stesso. Questo strumento consiste di un rotolo di carta scorrevole che viene marcato elettricamente ogni volta che il percussionista colpisce una lamina di metallo con una bacchetta; mentre Jones batteva il motivo della campana, un maestro ewe batteva una delle parti di tamburo, ed entrambi i motivi venivano fedelmente riprodotti in forma grafica sul rotolo di carta scorrevole. Questo primo risultato veniva poi trascritto in notazione convenzionale. È stata la lettura del libro di Jones, nel 1963, a destare il mio interesse per la musica africana, un interesse che si è sviluppato con l'ascolto di registrazioni, con lo scambio di corrispondenza con Jones e infine con due brevi lezioni a New York con Alfred Ladzepko, un altro maestro di tamburo ewe che lavorava alla Columbia University con Nicholas England.

In fin dei conti decisi che era importante andare di persona in Africa per imparare a suonare il tamburo con la pratica.

Il *gahu* è una danza estremamente popolare. Si può eseguire in qualsiasi luogo e in qualunque momento, quando i musicisti e i danzatori ne hanno voglia. Ciò è in contrasto con le danze di corte (l'*atsiagbeko* degli Ewe e il *fontenfrom* degli Ashanti) che invece si possono eseguire solo a tempo e luogo opportuni. Tutte le danze del Ghana sono adatte a un contesto particolare, e il *gahu* deve essere disteso e informale.

Il *gahu* non è una danza puramente ewe. Il mio maestro mi ha detto che è originaria della città di Gbadagri (ba-da-gri), che si trovava in Nigeria tra Lagos e la frontiera del Dahomey. Gli Ewe facevano delle spedizioni di pesca insieme con la gente di quei luoghi, gli Agunna o Guan, un popolo che aveva una propria lingua, diversa sia dallo yoruba che dall'ewe. Il maestro non sapeva quanto tempo era trascorso da allora.

In Ghana il nome di un brano musicale è anche quello della danza che vi si accompagna, sono inseparabili. Una volta ho assistito a una seduta informale di registrazione all'aperto, alle spalle dell'Istituto di Studi Africani, in cui vari musicisti suonavano direttamente di fronte a due microfoni. Benché tutti fossero consapevoli che solo il suono veniva registrato, varie persone cominciarono lo stesso a eseguire la danza corrispondente. Il *gahu* viene danzato in circolo da uomini e donne. Lo schema di passi fondamentale consiste nell'alternare i piedi con piccoli passi in avanti (sinistra, sinistra, destra, destra), mentre le braccia oscillano dolcemente dal lato opposto (destra, destra, sinistra, sinistra), il tutto sui quattro quarti di base del motivo ritmico della campana. Ci sono molte altre varianti con le quali non ho familiarità.

Spesso nel pomeriggio, nell'attesa del tamburo della sera, gli Ewe eseguivano i canti *hatsyiatsya* con l'accompagnamento di quattro campa-

ne di ferro, due gong-gong e due *atoke*. Questo accompagnamento dà vita a un piccolo insieme poliritmico di percussioni fatto di magnifici suoni di campane. La sua sonorità mi affascinava e chiesi a Gideon di insegnarmi i motivi *hatsyiatsya-gahu* – tribù Ewe del Ghana.

Es. 6. Motivi *hatsyiatsya-gahu* – tribù Ewe del Ghana

La partitura riporta in una notazione molto approssimativa l'altezza di questi suoni di campana: il mi bemolle acuto del primo *atoke* è in realtà un po' più alto, mentre il do acuto del secondo *atoke* è un po' più basso; il mi bemolle del primo *gong-gong* è molto basso e, a seconda di dove la campana viene percossa, oscilla tra il mi bemolle e il re, formando a volte una specie di seconda minore; il secondo *gong-gong* è circa un quarto di tono al di sopra del la indicato. L'altezza assoluta di questo genere di campane ha un ampio margine di variazione, benché i *gong-gong* siano di solito accordati grosso modo in ottave o in seste maggiori.

Il motivo fondamentale è affidato al primo *atoke*, che come il secondo presenta un unico motivo per l'intera durata del pezzo. Il secondo *atoke* può sostituire una croma con due semicrome in uno qualsiasi dei tempi o anche in tutto il pezzo. I due *gong-gong* hanno entrambi un primo motivo che dura l'equivalente di due quarti. Due loro motivi equivalgono così nella durata a un motivo di *atoke*. I *gong-gong* introducono il proprio motivo rispettivo in momenti diversi, che non coincidono neppure con il primo tempo del motivo di *atoke*. Questa è, ridotta ai termini più semplici, l'essenza della struttura ritmica africana: *vari motivi ripetitivi di durate uguali o in relazione tra loro, ciascuno con un tempo forte distinto che non coincide con quello degli altri.*

Il secondo motivo dei *gong-gong* consiste nella semplice alternanza di coppie di semicrome sulle campane inferiori. Si crea così una specie di

motivo di transizione che conduce al terzo motivo, che il primo gong-gong attacca in corrispondenza dell'ultima croma del motivo di atoke, mentre il secondo gong-gong attacca in corrispondenza del terzo quarto di tempo degli atoke. Non c'è una regola assoluta per stabilire quando i gong-gong debbano passare da un motivo all'altro, ma la transizione deve avvenire simultaneamente. Gli interpreti hanno anche la libertà di invertire l'ordine delle campane superiori e inferiori nell'ambito di un determinato motivo.

I musicisti sono seduti e introducono delle pause nei motivi di gong-gong poggiando il bordo della campana grande contro le cosce ad ogni pausa, in modo da bloccarne la risonanza. Gli atoke si smorzano nelle pause toccando l'estremità della campana con il pollice della mano che tiene lo strumento. Il mio maestro mi disse che esistevano molti altri motivi e che si potevano suonare sino a otto gong-gong con i due atoke.

Non ho trascritto i canti perché mi interessavano meno. L'accompagnamento era ciò che mi sembrava unico, magnifico e radicalmente diverso da quanto si può ascoltare nella musica occidentale. Sono un compositore/interprete e non un musicologo; riporto notizie che credo possano interessare altri in una situazione simile alla mia. Chi vuol studiare altri canti hatsyiatsya trascritti in modo più completo, con accompagnamento e melodia, può trovarli in *Studies in African Music* di A.M. Jones.

Gli strumenti di cui ci si serve in un ensemble di percussioni gahu sono: uno o due gong-gong; almeno un sonaglio, sebbene spesso varie persone raddoppino la parte dei sonagli, che è facile da suonare nella musica del Ghana; i tamburi *kagan* (il più piccolo), *kidi* (di taglia immediatamente superiore), *sogo* (di taglia intermedia), e *agboba* (il tamburo principale). Chi ha familiarità con la musica ewe noterà che per il gahu, una danza che come abbiamo visto gli Ewe hanno importato dalla Nigeria, si usa un tamburo speciale, (l'*agboba*) al posto dell'*atsimevu*, che è abitualmente usato dagli Ewe come primo tamburo.

Purtroppo, essendomi ammalato, non mi riuscì di restare in Ghana il tempo necessario a completare la trascrizione che ho riportato [v. es. 7]. Ciò spiega come mai vi figurino solo i motivi ripetitivi fondamentali delle parti di campana e di sonaglio, con il motivo iniziale del tamburo principale accompagnato dalle risposte corrispondenti dei tamburi di sostegno. Per mancanza di tempo, non ho neanche potuto annotare le altezze dei tamburi, che sono importanti benché possano presentare lievi variazioni da esecuzione a esecuzione. Chi è interessato a conoscere le altezze dei tamburi ewe può ancora una volta far riferimento al libro di Jones. Malgrado i suoi limiti, questa è la prima e per il momento l'unica trascrizione dei motivi hatsyiatsya e dello schema ritmico fondamentale del gahu.

Il motivo di base dell'intera danza figura nel gong-gong. È esattamente lo stesso che il primo atoke suona nei motivi hatsyiatsya. La prima volta che il motivo viene eseguito, il musicista ha la possibilità di segna-

Es. 7. *Gahu* – tribù Ewe del Ghana

The musical score consists of six staves, each representing a different instrument or vocal part. The staves are labeled on the left: GONG GONG, RATTLE (UP DOWN), KAGAN, KIDI, SOGO, and AGBOBA (Master). The notation is written on a single-line staff with various rhythmic values indicated by note heads and stems. Some notes are marked with an 'x' above them, indicating a smothered or damped sound. The RATTLE part has a 'UP' and 'DOWN' label above it, suggesting a specific playing technique. The AGBOBA part is labeled '(Master)'.

lare ai compagni il suo tempo forte battendolo sulla campana inferiore. In seguito, a meno che qualcuno non esca fuori tempo in relazione al motivo ritmico della campana, chi suona il gong-gong non si serve che della campana superiore, il cui timbro domina sugli altri strumenti del gruppo. Questo motivo in 4/4 è un po' insolito nella musica ewe e dell'Africa occidentale in genere. Di solito il motivo di base della campana è in ciò che chiameremmo un 12/8, come nella trascrizione di *agbadza* che segue. Quando decisi finalmente che doveva essere trascritto come l'ho riportato qui, scrissi a Jones per sapere cosa ne pensava di un motivo che sembrava avere caratteristiche insolite. Mi rispose che era simile al motivo fondamentale di gong-gong della danza ewe *sovu* e che gli pareva corretto.

Se si suona un secondo gong-gong, questo eseguirà la stessa parte del secondo atoke nei motivi hatsyiatsya per il gahu, cioè un battito semplice in corrispondenza di ciascun quarto di tempo della prima parte di gong-gong, con la possibilità di battere due semicrome al posto di una croma in uno o in tutti i tempi. L'atoke viene usato solo nei motivi hatsyiatsya e non nell'insieme completo di tamburi usato in altri repertori.

Il sonaglio, *axatse*, si suona stando seduti. Si percuote sulla coscia con un movimento dall'alto verso il basso e quindi dal basso verso l'alto contro il palmo aperto o contro il pugno dell'altra mano, tenuta sospesa al di sopra dello strumento. I colpi dati dall'alto in basso (note al di sotto della linea) raddoppiano esattamente quelle del gong-gong, mentre i movimenti dal basso in alto (note al di sopra della linea) servono a colmare le pause.

I tamburi ewe si possono percuotere sia con le bacchette sia con le mani. Nel gahu, tutti i tamburi vanno suonati con le bacchette. Le *x* scritte in partitura indicano dei colpi smorzati. Per il kidi e il sogo questo effetto si realizza tenendo una bacchetta sulla membrana superiore del tamburo, mentre con l'altra la si percuote leggermente. A causa della

maggiore tensione della membrana, l'altezza di un colpo smorzato è superiore di circa una quinta rispetto a quella di un colpo regolare. Per l'agboba si ottengono dei colpi smorzati con un colpo secco della bacchetta sul fianco in legno del tamburo.

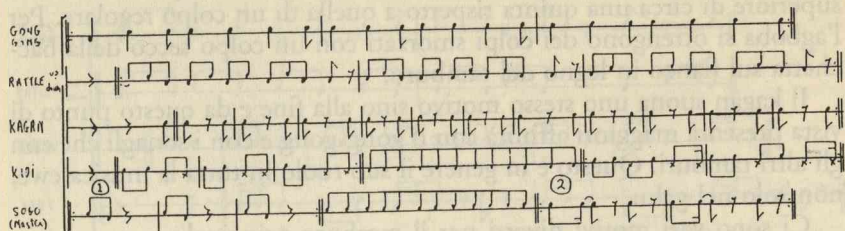
Il kagan suona uno stesso motivo sino alla fine e da questo punto di vista presenta maggiori affinità con il gong-gong e con i sonagli che con gli altri tamburi. Questo è in genere il suo ruolo in tutta la musica ewe, non solo nel gahu.

Ci sono vari motivi diversi per il tamburo principale, e a ciascuno corrisponde un diverso motivo di risposta per il kidi e il sogo. Non ho avuto il tempo di impararne altri, oltre a questo primo motivo. Mentre il tamburo principale improvvisa costantemente nuove variazioni del suo motivo, che realisticamente ho ritenuto ben al di là di quanto mi era possibile imparare e trascrivere durante la mia breve visita, gli altri tamburi ripetono i loro motivi senza variarli sino a che il tamburo principale ne introduce uno nuovo. A quel punto, introducono un nuovo motivo di risposta appropriato e lo ripetono senza variazioni. Nei motivi che ho riportato di sopra, il tamburo principale attacca un sedicesimo dopo il gong-gong, il sogo risponde sul secondo quarto del motivo della campana, e il kidi un ottavo dopo. Tutti gli strumenti in questa sezione hanno motivi della stessa durata del gong-gong, a eccezione del kagan, il cui motivo ha durata pari a un solo quarto.

Prima di interessarmi al gahu, il mio maestro mi fece cominciare a studiare l'*agbadza*, forse la più conosciuta danza sociale degli Ewe. Una trascrizione eccellente e completa dell'*agbadza*, che include anche le improvvisazioni del tamburo principale, si trova nel libro di Jones *Studies in African Music*. Comunque, riporto qui la seguente, in modo che i lettori possano vedere come il tamburo principale dia il segnale di cambiare motivo, ne introduca un secondo, e come il tamburo di sostegno gli risponda. Nell'*agbadza* il sogo è il tamburo principale; lo si percuote con le mani, mentre il kidi e il kagan si percuotono con le bacchette.

La mia trascrizione [v. es. 8] non solo è più semplice di quella di Jones, ma ne differisce leggermente anche riguardo ai motivi del tamburo principale e alle risposte del kidi. Ciò in parte è dovuto al fatto che l'*agbadza* comprende molti motivi diversi, e in parte al fatto che il mio maestro era di circa dieci anni più giovane del maestro di tamburo di Jones, e proveniva anche da un diverso villaggio. Sembra che i motivi cambino nel tempo e che la loro esecuzione presenti delle varianti regionali. I motivi fondamentali come quello del gong-gong, tuttavia, non cambiano.

Il motivo del gong-gong in 12/8 così come appare qui è il più frequente nell'Africa occidentale. Ancora una volta, il musicista comincia battendo il primo tempo sulla campana inferiore, ma prosegue utilizzando solo quella superiore, a meno che non ci sia bisogno di ricordare a uno degli altri musicisti dove cade il primo tempo del motivo del gong-

Es. 8. *Agbadza* – Tribù ewe del Ghana

gong. Ancora una volta, il sonaglio raddoppia la campana quando viene colpito dall'alto verso il basso, mentre colma le pause quando il movimento va dal basso in alto. Qui, tuttavia, comincia il suo motivo in corrispondenza del secondo quarto del motivo della campana. Il motivo del kagan è simile a quello del gahu e ancora un volta quattro motivi di kagan equivalgono nella durata a uno di campana. Come la campana e il sonaglio, il kagan continua senza modifiche sino alla fine. Il primo motivo principale del sogo ha una durata di sole quattro crome e comincia insieme alla campana. Gli risponde il kidi con un motivo che colma le pause del sogo con battiti e che presenta colpi smorzati in corrispondenza dei battiti del sogo. Dopo molte ripetizioni con ampie variazioni improvvisate del sogo, questi dà a tutti i musicisti e danzatori il segnale di passaggio a un nuovo motivo mediante una successione ininterrotta di crome. Il secondo motivo ha una durata equivalente a sei ottavi e ancora una volta il sogo comincia con la campana, e il kidi risponde sul secondo quarto del motivo della campana.

Il maestro mi ha detto che tutti i motivi dei tamburi nella musica ewe, oltre a essere associati a una serie di sillabe che facilitano la memorizzazione del ritmo, hanno anche un significato letterale. Per esempio, il motivo del gong-gong nell'*agbadza* significa: «Do mayi makpo tefe mava» in ewe, cioè «Lasciami andare e fammelo verificare di persona; poi tornerò». Quello del sonaglio significa: «Tso miayi miakpo nusia tefe», cioè: «Alziamoci e andiamo a verificarlo di persona». Il motivo del kagan vuol dire «Kaba» cioè «rapidamente»; il kidi dice «Midzo» cioè «andiamo» e il primo motivo del *sogo* è: «Do va», cioè: «Esci fuori e vieni qui». Questi motivi si riferiscono forse all'affrettata partenza degli Ewe da Benin in Nigeria, avvenuta probabilmente nell'Ottocento.

Le lingue indigene del continente africano non hanno una tradizione scritta. Se si pensa a questi «tamburi parlanti» le danze, oltre a essere una rappresentazione coreografica di eventi storici che hanno segnato la vita della tribù, rivelano di contenere, registrata nei motivi dei tamburi, una vera e propria scrittura della storia di questi popoli.

Poscritto a un breve studio sulla musica balinese e africana

Durante l'estate del 1973 ho studiato gamelan balinese Semar Pegulingan con I Nyoman Sumandhi, un musicista balinese, nell'ambito del programma estivo della Società Americana per le Arti Orientali all'Università dello stato di Washington, a Seattle. Durante l'estate del 1970 ho studiato tamburo africano con Gideon Alorworye, maestro di tamburo della tribù Ewe residente con il Ghana Dance Ensemble presso l'Istituto di Studi Africani di Accra. Ho studiato musica balinese e musica africana perché mi piacciono, ma anche perché penso che la musica non occidentale sia attualmente la fonte d'ispirazione più importante per i compositori e i musicisti occidentali alla ricerca di nuove idee.

I musicisti occidentali delle generazioni precedenti potevano *ascoltare* musica non occidentale, dal vivo o registrata. Oggi si sono moltiplicate le possibilità di imparare a *suonare* la musica africana, balinese, giavanese, indiana, coreana, giapponese, e molte altre, direttamente da musicisti di prim'ordine africani, balinesi, giavanesi, indiani, coreani e giapponesi, qui in America o all'estero. Un musicista occidentale ha dunque la possibilità di avvicinarsi alla musica non occidentale come se fosse la propria, di imparare a suonarla studiando con un maestro qualificato e, nel corso di questo processo, di analizzarla nei dettagli per capire come è strutturata.

Potrà così scoprire dei sistemi fondamentalmente diversi di struttura ritmica, di costruzione delle scale, di accordatura e di tecnica strumentale, la cui conoscenza porta a considerare il sistema occidentale da una nuova prospettiva, come una tra le tante possibilità.

Personalmente, desideravo capire le differenze fondamentali tra la musica africana per tamburo e le percussioni balinesi da un lato, e la musica indiana per tamburo dall'altro. Dopo aver letto alcuni passaggi dai libri di Walter Kaufman sulla musica dell'India del Nord e dalla tesi di dottorato di Robert E. Brown *The Mrdanga - A Study of Drumming in South India*, e dopo alcune discussioni con i musicisti e gli studenti indiani della Wesleyan University, giunsi alla conclusione che vi sono tre

differenze principali, in stretta relazione tra loro.

Innanzitutto, *la musica indiana per tamburo* - sia nella tradizione hindustani del Nord che in quella carnatica del Sud - è essenzialmente solistica, mentre *la musica africana per tamburo e la musica balinese per percussioni sono per insieme*. In secondo luogo *il tamburo indiano si basa sull'improvvisazione* nell'ambito di uno schema o ciclo ritmico definito dal tala, mentre *la musica balinese per percussioni è musica composta*, e non consente l'improvvisazione. Nella musica africana per tamburo tutti i musicisti hanno delle parti fisse, a eccezione del tamburo principale che improvvisa su dei motivi tradizionali. Infine, *in qualsiasi tala indiano* - del Nord come del Sud - *la struttura ritmica di base ha un solo tempo forte principale all'inizio del ciclo*, mentre *la musica africana per tamburo ha molteplici tempi forti distinti*, spesso uno per ciascun componente del gruppo. Da questo punto di vista, la musica balinese è simile a quella indiana e ha un unico tempo forte all'inizio del ciclo per l'intero ensemble. Non c'è da sorprendersi che il tamburo indiano sia destinato al virtuosismo di un solista, mentre nella musica africana per tamburo e nelle percussioni balinesi le parti individuali, eccetto di quella del tamburo principale africano, sono tutte relativamente semplici e il virtuosismo consiste nel combinare con precisione i diversi ritmi dell'insieme. Io non sono un virtuoso, l'improvvisazione non mi interessa, e mi dedico attivamente al mio gruppo, che esegue musica da me composta sulla base della ripetizione di motivi ritmici i cui tempi forti non sempre coincidono. È naturale che i miei interessi si orientino soprattutto verso la musica africana e balinese.

Non soltanto la musica africana, balinese e indiana, ma anche quella giavanese, coreana, giapponese e molte altre, stanno avendo un forte impatto sui musicisti occidentali. Questo interesse si riscontra in un gran numero di compositori e musicisti, e persino nelle università, dove l'interesse per l'elettronica, così forte negli anni Sessanta, sta poco a poco cedendo di fronte a quello per la musica del mondo intero. Tra i vari aspetti positivi vi è la tendenza a dare importanza all'esecuzione musicale dal vivo e a un insegnamento della musica basato sull'educazione dell'orecchio e della memoria piuttosto che sull'uso esclusivo della partitura; ma vi sono anche dei problemi. Il più delicato riguarda la situazione di un compositore occidentale come me, che cerca di integrare nel suo sistema la musica non occidentale. Cosa può fare un compositore con questo genere di conoscenze?

Una delle possibilità che gli si offrono è di diventare un etnomusicologo e di applicare il talento per l'analisi che i compositori spesso possiedono alla trascrizione di musica non occidentale nel nostro sistema di notazione, e al suo studio. Questo è un lavoro della massima importanza, che ha prodotto delle opere di alto rigore scientifico come *Music in Bali* di Colin McPhee, ma non è composizione musicale. Un'altra possibilità consiste nell'abbandonare la composizione e nel cercare di diventare un interprete di musica non occidentale. Questo può richiedere molti anni di studio e portare, anche con il massimo impegno, solo a dei risultati

mediocri al confronto con gli standard africani, balinesi, indiani o di qualunque musica non occidentale (se però nei Paesi occidentali i bambini e gli adolescenti dotati per la musica avessero la possibilità di imparare a suonare musica non occidentale, si potrebbero senza dubbio produrre dei virtuosi anche tra gli Americani o gli Europei). Infine, si può continuare a comporre, ma con alla base la conoscenza della musica non occidentale che si è studiata, ed è il mio caso e quello di altri compositori nella mia situazione.

A questo punto c'è da chiedersi se e come la conoscenza della musica non occidentale possa aver effetto su un compositore. Mi sembra che la possibilità meno interessante consista nell'imitare il *suono* di una musica non occidentale. A questo scopo si potrebbero usare strumenti non occidentali nella propria musica (come il sitar nei gruppi rock) oppure produrre con i propri strumenti suoni non occidentali (per esempio cantando melodie "in stile indiano" su bordoni elettronici). Questo metodo rappresenta la forma più semplice e più superficiale di sintesi. Bastano pochi minuti di ascolto per far propria nei tratti essenziali la sonorità di queste musiche, senza la necessità di ulteriori studi. L'imitazione del suono della musica non occidentale produce la "musica esotica", ciò che una volta si chiamava "cineseria".

C'è però un'altra possibilità: creare una musica che faccia riferimento alla nostra gamma di suoni, ma che sia costruita sulla base delle nostre conoscenze della *struttura* delle musiche non occidentali. Questo è simile all'apprendimento delle strutture della musica occidentale. Ad esempio, l'idea di canone è alla base di motetti e di fughe e, più recentemente, della musica di Anton Webern e, tra l'altro, dei miei pezzi in fase. L'influenza precisa di questa o di qualsiasi altra idea strutturale è sottile e agisce in modi imprevisi. Similmente, si può studiare la struttura ritmica della musica non occidentale e lasciare che questo studio influisca sulla propria musica, continuando nello stesso tempo a usare gli strumenti, le scale e i suoni con i quali si è cresciuti; ne risulta una situazione interessante, in cui l'influenza non occidentale si manifesta nella concezione dell'opera, ma non nel suono. È una forma più interessante e genuina di sintesi, in cui nell'ascolto non si è necessariamente consapevoli che vi sono dei riferimenti a questa musica. L'influsso delle strutture musicali non occidentali sul sistema di pensiero di un compositore occidentale può effettivamente portare così a qualcosa di nuovo anziché a un'imitazione.

1973

Note sulla musica e sulla danza

Durante gran parte degli anni Sessanta, capitava di andare a uno spettacolo di danza in cui nessuno danzava, seguito da una festa in cui danzavano tutti: non era una situazione molto sana. Dare spettacoli di danza con musica rock non è una soluzione, anche se forse può essere (ed è stata infatti) una risposta immediata e superficiale a questo problema. La vera soluzione consiste nel dar vita a un genere di danza autenticamente nuovo, le cui radici risalgano nei millenni all'impulso fondamentale che è all'origine di ogni danza: l'esigenza di un movimento ritmico regolare, preferibilmente accompagnato dalla musica.

La danza d'avanguardia degli anni Sessanta si basava sull'esecuzione e sulla messa in scena di movimenti di non-danza. Camminare, correre, far funzionare degli oggetti, svolgere dei compiti precisi, rappresentavano delle alternative del tutto nuove rispetto alla danza moderna della generazione precedente, che dava risalto all'espressività del movimento. L'idea fondamentale nel lavoro del Judson Dance Group (Steve Paxton, Yvonne Rainer, e altri) si potrebbe riassumere così: ogni movimento è danza. È l'esatto equivalente dell'idea fondamentale del compositore John Cage: ogni suono è musica.

Queste parole però possono anche essere riportate nei termini: non tutti i suoni sono musica, non tutti i movimenti sono danza, come gran parte dei bambini è in grado di riconoscere. C'è bisogno di un ritorno alle radici della danza come si pratica un po' dappertutto nel mondo, intesa come movimento ritmico regolare, di solito con accompagnamento musicale, e non di un ritorno alla danza moderna degli anni Trenta, Quaranta o Cinquanta.

Il Judson Group ha svolto nella danza un lavoro simile a quello di John Cage nella musica (curiosamente, anche più di Merce Cunningham - si confronti *Satisfyin' Lover*, il "pezzo camminato" di Paxton, con *4'33"*, il "pezzo silenzioso" di Cage). Oggi ci vorrebbe l'equivalente, nella danza, di una musica composta sulla base della ripetizione ritmica regolare di un singolo motivo musicale. Laura Dean è la prima coreogra-

fa-danzatrice la cui tecnica è fondata su una ripetizione ritmica di estrema regolarità. C'è da augurarsi che il suo esempio sia seguito da altri. In questi ultimi anni, le tendenze musicali hanno anticipato sviluppi simili nella danza. Si spera che nel futuro procederanno insieme.

Recentemente c'è stato (e ci sarà sempre) un incremento del numero di spettacoli di danza basati sull'improvvisazione e sulla dinamica di gruppo, dovuti in gran parte a persone che in passato hanno avuto legami con il Judson Group. Lo stato d'animo degli individui e del gruppo durante l'esecuzione determina la struttura della danza, o comunque vi influisce in maniera decisiva. Oggi abbiamo però un'altra alternativa, secondo cui è la struttura prestabilita della danza a determinare o influire in maniera decisiva sullo stato d'animo degli esecutori durante lo spettacolo. Per noi si tratta di una nuova alternativa, ma in altre culture esiste da migliaia di anni.

Purtroppo è possibile che presto dei coreografi imitino le danze orientali, africane e degli indiani d'America; questo genere di esotismo è altrettanto volgare e fuori luogo del suo equivalente musicale (sitar nelle band rock, melodie in "stile indiano" su bordini elettronici e così via). Non abbiamo bisogno dell'esotismo, bensì di un ritorno alle radici della danza, comuni a tutte le culture, e di chi sappia farle rivivere nel contesto della nostra cultura e della nostra tradizione artistica.

Quando ero nel Ghana, nel 1970, ho riscontrato che c'era una netta distinzione tra le danze sociali di ispirazione popolare e le danze religiose come forma d'arte. Queste ovvie differenze si notavano sia nell'aspetto formale o informale degli abiti e dei movimenti eseguiti dai danzatori sia nel luogo, nel tempo e nel contesto socio-religioso dello spettacolo; ma tutte le danze, popolari o religiose che fossero, si basavano su un forte impulso ritmico.

La musica e la danza per potere andare insieme devono condividere la stessa struttura ritmica. Questa struttura ritmica comune determina la durata della musica e della danza e il momento in cui i cambiamenti avvengono in entrambe. Ma non stabilisce i suoni nella musica, né i movimenti nella danza.

Nel 1944 John Cage ha scritto: «[...] una danza, un testo poetico, un pezzo musicale (qualunque arte del tempo) occupa un'estensione di tempo, e il modo in cui questa estensione è divisa [...] costituisce la struttura vitale dell'opera [...]». Nello stesso articolo, ha scritto: «La personalità ha troppo poca consistenza per essere il fondamento di un'arte». Cage capiva che la struttura ritmica era impersonale e quindi universale, dunque compresa da tutti. Capiva anche che una struttura ritmica non detta la scelta di suoni particolari in un pezzo musicale né quella dei movimenti nella danza. *Questi* elementi sono la manifestazione della personalità. Cage però ha insistito meno negli anni Quaranta, e ancora meno in seguito, sull'impulso fondamentale alla base della danza: la naturale esigenza di un movimento regolare e ritmico. Ha anche voltato le spalle di

fronte alla realtà che la gente effettivamente danza *con la musica*, e che la musica ha il potere di fornire alla danza la sua energia ritmica.

C'è bisogno di creare in Occidente una forma artistica di danza veramente nuova, con movimenti consoni a chi vive qui, oggi; una danza organizzata su una chiara struttura ritmica (e quindi universale), e che soddisfi l'esigenza di movimento ritmico regolare che è stata e continuerà a essere l'impeto fondamentale alla base di ogni danza.

1973

Dalle note di sala

Whitney Museum of American Art (maggio 1969)

L'improvvisazione e le sonorità esotiche non mi interessano.

Non è necessario ricercare la propria personalità dal momento che non può essere evitata.

È chiaro che la musica dovrebbe condurre tutti coloro che si trovano a portata di ascolto a uno stato di estasi.

Mi interessa una musica che funzioni esclusivamente sulla base di cambiamenti gradualmente nel tempo.

New York University, Loeb Student Center (novembre 1971)

Un concerto rappresenta per noi una situazione in cui tutti i musicisti, me compreso, cercano di mettere da parte i propri pensieri e sentimenti intimi e di concentrare tutte le energie, fisiche e spirituali, sull'attuazione di un processo musicale continuo.

La musica non è l'espressione dello stato d'animo degli interpreti al momento. È piuttosto lo stato d'animo degli interpreti a essere determinato dallo svolgimento progressivo di una musica composta sulla base di lenti cambiamenti nel tempo.

John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington D.C. (maggio 1974)

Come interprete e componente di un ensemble musicale, vorrei che mi si dicesse che cosa fare nell'ambito del gruppo, e scoprire che facendolo bene contribuisco a creare della bella musica. Questo è ciò che chiedo alle mie opere e a quelle degli altri compositori, e che ho cercato

e trovato quando studiavo musica balinese e africana. Il piacere che provo nel suonare non è il piacere di esprimermi, ma di sentirmi soggiogato dalla musica e di vivere l'estasi che deriva dall'esserne parte.

Note sull'ensemble "Steve Reich and Musicians"

Sin dalla fine del 1966 partecipo alle prove e suono la mia musica in concerto con il mio ensemble.

Nel 1963 decisi per la prima volta che, nonostante i miei limiti d'interprete, dovevo suonare in tutte le mie composizioni. Mi era chiaro che per creare una situazione sana sul piano musicale bisognava riunire le funzioni di compositore e di interprete. In quell'anno a San Francisco formai il mio primo ensemble, un quintetto dedito all'improvvisazione libera o, qualche volta, controllata. Ci incontrammo almeno una volta alla settimana per circa sei mesi, ma ci mancava il materiale su cui basare le nostre improvvisazioni, che seguivano le reazioni del momento, e sentivo che musicalmente non facevamo progressi. Un giorno portai alle prove delle "tabelle di altezze" (*Pitch Charts*), che davano a tutti le stesse note da suonare nello stesso momento, ma con ritmo libero; anche con queste tabelle la nostra evoluzione musicale era troppo limitata, e il gruppo si sciolse.

Nell'autunno del 1965 tornai a New York ed entro la fine del '66 avevo costituito un nuovo gruppo di tre musicisti: Art Murphy e io come pianisti, e Jon Gibson che suonava strumenti a fiato. Questo ensemble ha dato esecuzioni di *Piano Phase* per due pianoforti, *Improvisations on a Watermelon* per due pianoforti (scartato in seguito), *Reed Phase* per saxofono soprano e nastro magnetico (scartato in seguito) e vari pezzi per nastro magnetico. Con delle aggiunte occasionali, in particolare quella del compositore e pianista James Tenney nel 1967 in una versione per 4 pianoforti di *Piano Phase* e in altri pezzi, la formazione restò la stessa sino al 1970, quando la composizione di *Phase Patterns*, per quattro organi elettrici, e di *Four Organs*, per organi elettrici e maracas, richiese la creazione di un quintetto comprendente anche il pianista Steve Chambers e, occasionalmente, il compositore-interprete Philip Glass. Nel 1971, con la composizione di *Drumming*, l'insieme si ingrandì considerevolmente, sino a comprendere dodici persone tra musicisti e cantanti. In questo periodo cominciai a cercare dei percussionisti e ne trovai di eccellenti, tra cui i migliori (Russ Hartenberger e James Preiss) continuano a suonare nel mio gruppo attuale. Per la prima volta dovevo anche trovare dei

cantanti dotati di un senso preciso del tempo e di cui timbro e intonazione potessero fondersi con il suono delle marimbe in *Drumming*. Joan LaBarbara e Jay Clayton si rivelarono perfettamente in grado di adottare questo nuovo stile vocale. Nel 1971 il gruppo ebbe il suo nuovo nome: Steve Reich and Musicians [Steve Reich e i suoi musicisti].

Così sono un compositore con un proprio un ensemble di repertorio. Aggiungiamo al repertorio ogni mia nuova composizione e i nostri concerti comprendono una selezione di opere nuove e/o meno recenti.

Spesso mi viene chiesto quale sia il contributo degli interpreti alla mia musica. La risposta è che scelgono i "motivi risultanti" in tutte le composizioni dove sono presenti e che certi dettagli della musica sono definiti dai componenti dell'ensemble durante le prove. I "motivi risultanti" sono dei motivi melodici derivanti dalla combinazione di almeno due strumenti che suonano uno stesso motivo ripetitivo in defasaggio reciproco di uno o due tempi. In *Drumming*, Joan LaBarbara, Jay Clayton, Judy Sherman e io abbiamo tutti contribuito a selezionare i motivi risultanti da cantare nella seconda sezione del pezzo, scegliendoli tra quelli che derivavano dalla combinazione delle tre marimbe. Una volta scelti i motivi, abbiamo stabilito l'ordine in cui eseguirli con l'aiuto di nastri in loop delle varie combinazioni di marimba, che abbiamo ascoltato e riascoltato più volte durante le prove nel corso dell'intera estate del 1971. Analogamente, in *Six pianos*, Steve Chambers, James Preiss e io abbiamo scelto e stabilito l'ordine di esecuzione dei motivi risultanti durante le prove, nel negozio di pianoforti Baldwin di New York, nell'autunno e nell'inverno del 1972-73.

Nell'estate del 1973, a Seattle, ho lavorato sulla sezione di marimba di *Drumming* con degli altri cantanti, che udivano e cantavano dei motivi risultanti molto diversi dai cantanti di New York. Di ritorno a New York, ho mostrato i nuovi motivi risultanti a Jay Clayton e Joan LaBarbara, che decisero di incorporarne alcuni nella loro versione: i dettagli della musica cambiavano con gli interpreti.

La selezione dei motivi risultanti non è improvvisazione; in realtà si tratta di definire i particolari della composizione. L'interprete ha l'opportunità di prestare ascolto ai dettagli minimi e di eseguire quelli che ritiene più interessanti sul piano musicale.

C'è un'idea nell'aria, sostenuta da coreografi e compositori sin dagli anni Sessanta, secondo cui l'unico piacere che un interprete (musicista o danzatore) può provare consiste nell'improvvisazione, nella libertà di esprimere il proprio stato d'animo del momento. Una partitura rigida o l'indicazione di istruzioni precise per l'esecuzione sono equiparate a una forma di controllo politico che gli interpreti non gradiscono. È un'idea che non condivido affatto. John Cage ha detto che il compositore è qualcuno che dice agli altri cosa fare, e che questo non rappresenta una buona situazione sociale. Ma chi conosce i musicisti e lavora con loro sa che la loro gioia deriva dal suonare la musica che amano, o almeno che

trovano musicalmente interessante. La musica può essere improvvisata o meno. L'importante è quello che succede sul piano *musicale* : è bello, si avvertono delle scariche elettriche per la colonna vertebrale, o no?

Di solito i componenti dell'ensemble vi restano per un periodo da tre a cinque anni o anche più, presumibilmente per il piacere di suonare la mia musica o almeno perché la trovano interessante. Il lavoro nell'ensemble provvede solo a una parte del loro reddito; alcuni stanno preparando un dottorato in musica africana, indonesiana o indiana, altri insegnano percussioni. Tutti sono concertisti di professione in ensemble musicali che comprendono orchestre, gruppi da camera, gruppi di musica medioevale, ensemble di musica classica indonesiana, africana, dell'India meridionale, gruppi jazz e d'improvvisazione libera. L'ideale per il mio gruppo è precisamente questo tipo di musicista, che comincia con una solida formazione nell'ambito della musica classica occidentale e in seguito si orienta verso altre tradizioni musicali.

La presenza nell'ensemble di musicisti che suonano un determinato strumento o che hanno determinate caratteristiche vocali è un incentivo a scrivere più musica per quei dati strumenti o voci. I percussionisti e i cantanti con i quali ho cominciato a lavorare in *Drumming* mi hanno incoraggiato a scrivere altra musica per voci e per strumenti a percussione: *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* è uno dei risultati. Dal momento che gran parte della mia musica per strumenti a tastiera comporta esclusivamente dei movimenti della mano dal basso in alto e dall'alto in basso in luogo della tecnica tradizionale, i percussionisti sono più adatti di molti pianisti a suonare pezzi sul genere di *Six Pianos*. La maggioranza dei componenti del mio ensemble è formata da percussionisti che suonano all'occorrenza anche strumenti a tastiera. Questi musicisti sono anche i miei primi e principali critici. Durante le prime prove di un nuovo pezzo, le reazioni degli interpreti spesso mi indicano se la nuova composizione effettivamente funziona. Non solo i commenti verbali durante o dopo le prove, ma anche una risata d'apprezzamento o uno sguardo imbarazzato bastano a farmi rendere conto se sono sulla strada giusta. Un caso del genere si è verificato all'inizio dell'autunno del 1972 quando, a seguito delle reazioni di James Preiss, Russel Hartenberger e Steve Chambers decisi di lasciar perdere i vari tentativi di pezzi per più pianoforti precedenti la versione finita di *Six Pianos*.

C'è anche la questione della frequenza delle prove. Per la maggior parte dei pezzi nuovi della durata di 20 minuti circa, le prove vengono effettuate una o due volte alla settimana per due o tre mesi. Per *Drumming* che dura circa un'ora e venti minuti, c'è voluto quasi un anno di prove settimanali. Tempi di prova così lunghi consentono di apportare numerose piccole modifiche di tipo compositivo mentre il lavoro è ancora in corso e di dare quella solidità all'ensemble che rende il suonare insieme una gioia.

Note su alcune composizioni (1965-1973)

Alla fine del 1964, ho registrato su nastro un predicatore nero, Brother Walter, che parlava del Diluvio nel parco di Union Square a San Francisco; mi aveva colpito molto la qualità melodica del suo discorso, ai limiti del canto. All'inizio del 1965 cominciai a comporre dei nastri in loop con la sua voce, che ne misero ancora più in risalto le qualità melodiche. Il significato delle parole sul loop: «It's gonna rain [verrà a piovere]», non aveva perso d'importanza, né era stato trascurato; al contrario, l'incessante ripetizione delle parole rendeva più intensi sia il loro significato sia la loro melodia.

Quando si usa la registrazione di un discorso come materiale per una composizione elettronica, la melodia e il significato vengono presentati in blocco, come nella realtà; è diverso dal comporre musica per un testo, per cui un certo numero di sillabe deve corrispondere a un certo numero di note, e si deve decidere quale sarà la loro relazione melodica. Con il parlato preregistrato, non c'è bisogno di stabilire quante note porre in corrispondenza di ciascuna sillaba e di sapere che melodia ne risulterà: si ascoltano le parole, e questo è tutto. Invece di comporre la musica per un testo, ho scelto i frammenti di discorso registrato che la mia intuizione mi suggeriva di utilizzare come materiale musicale. L'origine del mio interesse per la musica elettronica era in relazione con la possibilità di lavorare sul parlato preregistrato.

All'inizio degli anni Sessanta, mi interessai alla poesia di William Carlos Williams, di Charles Olson e di Robert Creeley e provai a comporre musica per i loro testi in varie occasioni, e sempre senza successo. Il fallimento era dovuto principalmente al fatto che la loro poesia si era forgiata sul ritmo inerente alla dizione americana, e che mettere in musica i loro testi significava distruggerne questa qualità. Per continuare a far musica vocale, decisi allora di comporre dei pezzi per nastro magnetico sulla base di un parlato preregistrato.

Era deludente che la musica su nastro magnetico, o *musique concrète*, come si chiamava allora, producesse in genere dei suoni difficili da rico-

noscere, proprio mentre il suo principale motivo d'interesse risiedeva per me nella possibilità di registrare suoni reali come il parlato, nello stesso modo in cui una cinepresa registra delle immagini. Se si fosse riusciti a riprodurre il parlato senza alterarne l'altezza o il timbro, se ne sarebbe preservato l'interesse originario, intensificandone nel contempo il significato e la melodia mediante l'aggiunta di una struttura ritmica.

La ripetizione costante con nastri in loop produce proprio questo tipo di intensificazione ritmica. L'idea di ricorrere alla ripetizione costante mi venne in parte a seguito del lavoro con i nastri in loop che avevo svolto sin dal 1963, ma soprattutto dall'aver collaborato con Terry Riley alla prima esecuzione del suo *In C*, in cui vari motivi ripetuti si combinano simultaneamente. All'epoca ero alla ricerca di una nuova tecnica musicale basata sulla ripetizione. Inizialmente provai a svolgere un nastro "contro se stesso" in relazione canonica. Era un'idea che avevo già sperimentato in alcune mie composizioni precedenti, in cui due o più strumenti identici suonano le stesse note l'uno contro l'altro. Mentre cercavo di allineare due nastri in loop identici, scoprii che il modo più interessante di procedere consisteva nell'allineare i nastri all'unisono, e poi di lasciarli andare gradualmente in sfasatura. Mentre ascoltavo questo processo graduale di defasaggio, cominciai a rendermi conto che si trattava di una forma straordinaria di struttura musicale. Si poteva esplorare un certo numero di relazioni tra due entità senza alcuna transizione. Era un processo musicale continuo, senza interruzioni e rotture.

Retrospectivamente, considero il processo di sfasatura, graduale tra due o più motivi musicali ripetuti, come un'estensione dell'idea di canone circolare o infinito. Come nel canone tradizionale, si suonano due o più melodie identiche, una delle quali attacca dopo l'altra. Nel processo di defasaggio le melodie sono di solito dei motivi ripetitivi molto più brevi, e l'intervallo di tempo tra un motivo melodico e la sua imitazione è variabile, anziché essere fisso. Ciononostante, la forte somiglianza di questo nuovo processo con la tecnica medioevale del canone gli dà una risonanza particolare: le idee nuove, quando sono valide, spesso rivelano origini antiche.

La prima parte del nastro magnetico *It's gonna rain*, completato nel gennaio del 1965, è un'attuazione letterale di questo processo. Due loop sono allineati all'unisono, poi vanno gradualmente fuori fase per ritornare di nuovo all'unisono. Il processo si svolge in maniera impersonale, non fa che seguire la *propria* tendenza implicita. Tutto avviene con grande precisione, nulla è lasciato al caso; una volta stabilito, il processo va avanti da solo.

Alla fine del 1965, tornai a New York e nel 1966 composi altri due pezzi per nastro magnetico, *Come Out* e *Melodica*. *Come Out* è essenzialmente un'elaborazione più raffinata di *It's gonna rain*, sia riguardo alla scelta della fonte del parlato sia per il modo preciso in cui si svolge il defasaggio.

Melodica è interessante per due motivi. Innanzi tutto, ha quasi esattamente la stessa struttura ritmica di *Come Out*. Ascoltati in successione, i due pezzi sono un esempio di come una stessa struttura ritmica possa tradursi in suoni diversi, producendo due diverse composizioni musicali. Può anche essere interessante sapere che ho composto questo pezzo in un solo giorno il 22 maggio del 1966, con una melodica (uno strumento giocattolo) e dei nastri magnetici in loop, dopo averne sognato il motivo melodico la notte precedente.

Poco dopo aver completo *Melodica*, cominciai a pensare di scrivere della musica strumentale. *Melodica*, la mia ultima opera per nastro magnetico, era costituita da altezze musicali (anziché di parlato) elaborate con dei nastri in loop. Mi dava l'impressione di una transizione della musica per nastro magnetico alla musica strumentale. Purtroppo all'epoca mi sembrava impossibile che due esseri umani potessero attuare il defasaggio, dato che doveva la sua scoperta e il suo modo di esistenza alle macchine. D'altra parte, non mi veniva in mente nulla di adatto a degli interpreti dal vivo che fosse altrettanto interessante del processo di sfasatura. Finalmente, alla fine del 1966, registrai un breve motivo melodico ripetuto al pianoforte, ne feci un nastro in loop, e cercai di suonare contro il nastro, proprio come se fossi un secondo registratore. Benché la mia esecuzione non fosse perfetta come quella di una macchina, mi accorsi con sorpresa che vi si avvicinava in modo approssimativo, facendomi scoprire una nuova maniera di suonare che mi dava grande soddisfazione: le decisioni erano state prese prima dell'esecuzione (sapevo che avrei cominciato all'unisono, che con una sfasatura graduale mi sarei spostato in anticipo di un tempo, che avrei fatto una pausa e poi mi sarei spostato ancora avanti di un altro tempo e così via sino a tornare all'unisono); inoltre non c'era bisogno di leggere la partitura, potevo farmi coinvolgere completamente dall'ascolto mentre suonavo.

Nel corso dei mesi successivi, io e Arthur Murphy, un mio amico musicista, ciascuno a casa propria, sperimentammo il processo di defasaggio con un pianoforte e un nastro in loop. All'inizio del 1967 finalmente avemmo l'occasione di suonare insieme su due pianoforti e scoprimmo con nostra grande gioia che potevano attuare il processo senza aiuto meccanico di sorta. Ancora una volta, ci colpì la situazione unica di potersi far prendere completamente dall'ascolto mentre si suona, ma con la consapevolezza esatta di cosa si sta facendo (*non stavamo improvvisando*).

In seguito, trascrissi l'intero pezzo, che si chiama *Piano Phase*, in notazione convenzionale, con delle linee punteggiate tra le battute per indicare lo sfasamento progressivo. La partitura non ci è stata necessaria mentre suonavamo e non lo è per chiunque altro voglia suonare il pezzo; il materiale musicale di *Piano Phase* è costituito da un certo numero di motivi melodici che si ripetono, e che si possono imparare e memorizzare in pochi minuti. La partitura indica che i due musicisti cominciano all'unisono, suonando lo stesso motivo

varie volte, e che a un certo punto, mentre uno dei due continua alla stessa velocità, l'altro accelera gradualmente sino a portarsi una semicroma in anticipo rispetto al primo.

Es. 9. *Piano Phase* (1967), battute 1-3



Il primo pianista comincia alla battuta 1 e il secondo attacca all'unisono alla battuta 2. Il secondo pianista accelera il tempo poco a poco e si porta gradualmente fuori fase rispetto al primo pianista sino a che (in 20 o 30 secondi) si trova una semicroma in anticipo, nella posizione indicata alla battuta 3. Le linee punteggiate indicano lo spostamento graduale del secondo pianista e la sfasatura che ne consegue rispetto al primo pianista.

Il processo si ripete sino a che i due musicisti ritornano all'unisono. A questo punto viene introdotto un nuovo motivo e il processo di defasaggio ricomincia. Un musicista sa cosa vuol dire tutto questo. Non c'è bisogno di leggere la partitura per eseguirlo: cosa c'è da leggere se non una serie di linee punteggiate? Così si impara il materiale musicale del pezzo e poi la partitura si mette da parte perché non è più necessaria, sarebbe solo una distrazione. Per suonare il pezzo bisogna invece *ascoltare con molta attenzione* per poter stabilire se ci si è spostati di una semicroma in avanti, o se di due per sbaglio, o se si è cercato di anticiparsi mentre si è tornati per errore alla posizione di partenza. I due musicisti ascoltano con attenzione e provano ad attuare il processo musicale varie volte sino a che lo controllano bene. Tutto è prestabilito, non c'è alcun posto per l'improvvisazione. La psicologia dell'interpretazione, quello che avviene mentre si suona, è un coinvolgimento totale con il suono, sia sul piano sensibile sia su quello intellettuale.

I pezzi per nastro magnetico precedenti *Piano Phase* rappresentano l'attuazione di un'idea generata da macchine ma anche l'apertura su una musica strumentale alla quale non sarei mai arrivato se avessi ascoltato soltanto musica occidentale o soltanto musica non occidentale. Ci si potrebbe chiedere cosa si prova nel suonare musica strumentale imitando una macchina. Penso che vi siano delle attività umane di "imitazione delle macchine", che comportano l'esercizio di un controllo molto preciso sul proprio corpo e sul proprio spirito, come negli esercizi di respirazione yoga. Sono attività molto utili sul piano fisico e psicologico, in quanto favoriscono lo sviluppo di una grande capacità di concentrazione. Su questa base, la pratica del genere di attenzione richiesto per suo-

nare meccanicamente, stando seduti immobili e misurando la respirazione, trova un fondamento teorico molto più saldo.

Nel mese di ottobre del 1967 completai *Violin Phase* per violino e nastro a tre piste o, preferibilmente, per quattro violini. Questo pezzo rappresenta essenzialmente un'espansione e un perfezionamento di *Piano Phase*. In primo luogo, ci sono quattro voci ad attuare il processo di defasaggio, anziché due come in *Piano Phase*; in secondo luogo, cosa forse più importante, avevo acquisito piena consapevolezza dei numerosi motivi melodici che risultano dalla combinazione di due o più strumenti identici i quali ripetono varie volte uno stesso motivo in sfasatura reciproca di uno o due tempi.

Quando si ascolta la ripetizione dei vari violini, si possono distinguere dapprima i suoni più gravi formare uno o più motivi, poi le note acute che ne formano un altro, poi quelle centrali che si uniscono alle gravi per formarne ancora un altro. Tutti questi motivi sono realmente nella musica; risultano dal combinarsi di due, tre o quattro violini che suonano tutti lo stesso motivo, ripetendolo varie volte in sfasatura reciproca. L'ascoltatore stesso determina in ampia misura quali di questi motivi distinguerà in un determinato momento, prestando maggiore attenzione ad alcuni rispetto ad altri. I motivi risultanti si possono considerare pertanto come dei sottoprodotti psicoacustici della ripetizione e del defasaggio. Quando dico che nella mia musica c'è più di quanto io vi abbia messo, mi riferisco principalmente ai "motivi risultanti".

Alcuni di questi motivi si notano più facilmente di altri o si fanno notare immediatamente se vengono segnalati. La segnalazione si attua musicalmente raddoppiando uno di questi motivi persistenti con un altro strumento uguale, per esempio il violino in *Violin Phase*. Il motivo viene suonato dapprima molto piano, poi il volume cresce in modo da farlo emergere gradualmente alla superficie della musica; infine, diminuendo il volume, viene poco a poco sommerso nella trama musicale, pur restando udibile. L'ascoltatore così si accorge della presenza di questi motivi nella musica, ed è portato a individuarne altri, che risuonano tutti simultaneamente nella trama musicale in movimento [v. es. 10].

All'inizio del 1968 ebbi l'idea per modificare la relazione di fase tra singoli suoni vibranti che mi ha indotto a progettare e costruire il Phase Shifting Pulse Gate, un dispositivo che ho descritto dettagliatamente altrove. Ho dedicato quasi tutto il 1968 e gran parte del 1969 a progettare e costruirlo; durante questo periodo mi sono occupato di tecnologia, lontano da ogni pratica strumentale. Il dispositivo, una volta com-

Es. 10. *Violin Phase* (1967), battuta 16

(16)

Violin 1

Violin 2

Violin 3

Violins 1+2+3

Violin 4

A

B

C

D

Il quarto rigo (violini 1+2+3) presenta le tre parti di violino scritte su un solo pentagramma in modo che i diversi motivi risultanti si possano distinguere più facilmente. Un motivo risultante è un motivo formato dalla combinazione di tutti e tre i violini. Sopra sono riportati tre di questi motivi, indicati con A, B e C. Il quarto violino deve suonare ciascuno di questi motivi e può anche aggiungerli o sostituirli D, un motivo risultante a sua scelta.

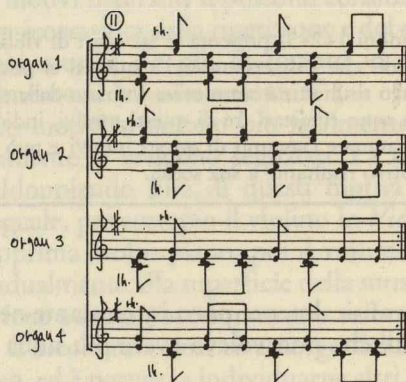
pletato, si è rivelato musicalmente poco interessante nell'esecuzione. Ho avvertito chiaramente che non volevo avere più nulla a che fare con la musica elettronica.

Nel 1970 le idee musicali inerenti a questo dispositivo elettronico vennero attuate con musicisti che suonavano dal vivo in *Four Organs*, per quattro organi elettrici e maracas. La struttura ritmica di *Four Organs* si basa esclusivamente sulla progressiva aumentazione (prolungamento) di suoni individuali nell'ambito di un unico accordo. L'idea di prolungare gradualmente un suono risale a *Slow Motion Sound* (studio per un pezzo su nastro magnetico del 1967). L'idea specifica di aumentare le durate in *Four Organs* deriva direttamente dal controllo dell'ampiezza di frequenza del Phase Shifting Pulse Gate: *Four Organs*, come *Piano Phase*, è l'esempio di un pezzo di musica strumentale dal vivo la cui struttura

ritmica deriva nei principi di base da un dispositivo elettronico. Questo scambio di idee tra dispositivi e processi elettroacustici, e musica strumentale, mi ha indotto a considerare l'elettronica come una specie di interludio ricco di nuove idee nel corso della storia della musica strumentale e vocale.

Poco dopo aver completato *Four Organs* ho composto un altro pezzo per quattro organi elettrici, *Phase Patterns*. I musicisti letteralmente tambureggiano sulla tastiera; ogni mano suona determinate note per l'intera durata del pezzo senza modifiche, alternando su e giù, sinistra, destra, sinistra, sinistra, destra, sinistra, destra, destra, secondo uno schema ritmico che nella tecnica del tamburo occidentale si definisce *paradiddle*. L'idea di tambureggiare sulla tastiera deriva dai miei limiti come pianista e dagli studi di tamburo che ho fatto da bambino. Benché la causa sia da attribuire a limiti fisici, l'effetto è un nuovo approccio alla tastiera. Per me tutti gli strumenti a tastiera sono degli straordinari insiemi di tamburi accordati.

Es. 11. *Phase Patterns* (1970), ultima battuta



Nel 1963 decisi che avrei suonato in tutte le mie composizioni, benché sia un interprete molto limitato sul piano tecnico. Questi limiti mi hanno portato a concentrarmi, come compositore, su musica adatta alle mie abilità e alle mie inclinazioni d'interprete. Ne risulta una musica d'insieme in cui le parti sono identiche e relativamente semplici; la complessità deriva dalla precisione nella loro relazione ritmica. La formazione di un mio ensemble personale è scaturita naturalmente dalla decisione di essere anche interprete della mia musica. Questo ensemble

è passato dai tre musicisti del 1966, ai cinque del 1969, ai dodici del 1971. Suonare la mia musica è anche il modo in cui mi guadagno da vivere come compositore.

Nel giugno del 1970 sono andato in Africa a studiare tamburo. Tra i motivi alla base della mia partenza, c'erano i rudimenti del tamburo occidentale che avevo appreso durante l'adolescenza, la mia attività di percussionista in orchestre da ballo per contribuire a mantenermi mentre frequentavo la scuola secondaria e mentre studiavo filosofia alla Cornell University e, soprattutto, la lettura del libro di A.M. Jones *Studies in African Music*, che avevo intrapreso nel 1963 e che mi aveva portato a uno scambio di corrispondenza con Jones, all'ascolto di dischi di musica africana e a prendere due lezioni con Alfred Ladzepko, un maestro di tamburo che si trovava per un breve periodo alla Columbia University. Sono andato in Ghana per imparare le strutture musicali africane suonandole e per vivere l'esperienza del tamburo come musica seria.

Durante il mio soggiorno in Ghana, che una malattia ha ridotto a sei settimane, non pensavo quasi mai alla mia musica: divenni un devoto studente, e smisi di essere un compositore. Era difficile fare lezione ogni giorno, studiare i nastri delle lezioni che avevo registrato per trascriverli in notazione occidentale, essere presente alle prove e ai concerti del Ghana Dance Ensemble, e avere ancora energia per comporre. Ero sopraffatto dalla loro musica come di fronte a un'onda della marea: eccomi lì, da solo, di fronte alla musica di un intero continente e di migliaia di anni che si riversava su di me. Mi ritrovai a chiedermi dove, come compositore, mi stavano portando i miei studi.

Di ritorno a New York, ripresi con entusiasmo a lavorare sulla mia musica e scoprii che non avevo intenzione di tornare in Africa per continuare gli studi, né di proseguirli in America in una scuola come la Wesleyan University, dove musicisti del Ghana insegnano la loro musica. Dato che non volevo diventare un suonatore di tamburo africano né un etnomusicologo, né un compositore di musica "in stile africano", mi era difficile vedere dove ulteriori studi potevano condurmi. La mia breve visita mi sembrava sufficiente, e ne avevo tratto informazioni che avrei impiegato anni ad assorbire.

Avevo portato dall'Africa quattro campane di ferro, due gong-gong e due atoke, con l'idea di scrivere un pezzo per questi strumenti. Erano gli strumenti necessari a suonare i motivi hatsyiatsya che avevo imparato e trascritto quando ero nel Ghana. Quanto più cercavo di immaginare che genere di pezzo avrei potuto scrivere per questi strumenti, più mi era chiaro che il miglior impiego per queste campane era di usarle per suonare la musica alla quale erano destinate. Insegnai dunque a tre altri musicisti del mio gruppo come suonare le figurazioni che avevo impara-

to nel Ghana; gli altri musicisti ricevevano così delle informazioni sulla musica africana, e nello stesso tempo provavano il piacere di far musica con dei magnifici strumenti che non avevano mai suonato o ascoltato prima. L'esigenza di far uscire la musica africana dal mio sistema e il desiderio di suonarla vennero soddisfatti *suonandola*. Sentivo che si trattava di una situazione musicale molto migliore del cercare di distorcere questi strumenti. Se prendo un gong-gong o un atoke, lo strumento mi dice che è fatto per suonare un certo genere di musica, che ha una certa storia, e sento che non ho il diritto di piegarlo ai miei obiettivi musicali personali.

Dall'autunno del 1970 all'autunno del 1971 ho lavorato sul pezzo più lungo che abbia mai composto. *Drumming* dura circa un'ora e mezzo e si divide in quattro sezioni da eseguire senza pausa. La prima sezione è per quattro paia di tamburi bongo intonati, montati su un supporto, percossi con delle bacchette, e accompagnati da una voce maschile; la seconda sezione è per tre marimbe e voci femminili; la terza per tre glockenspiel, fischio e ottavino; l'ultima per tutti questi strumenti e voci combinati insieme. Ho scelto strumenti facilmente reperibili in Occidente (benché la storia dei tamburi bongo conduca all'America latina, la marimba sia di origine africana e il glockenspiel provenga in effetti dall'Indonesia), intonati sulla base della nostra scala diatonica temperata, e li ho usati musicalmente in un contesto simile a quello delle mie composizioni precedenti.

Spesso mi viene chiesto quale influsso la mia visita in Africa abbia avuto su *Drumming*. La risposta è che si è trattato di una conferma: ha confermato la mia intuizione che gli strumenti acustici possono essere usati per produrre musica dalla sonorità più ricca rispetto a quella prodotta dagli strumenti elettronici, riaffermando nello stesso tempo la mia naturale inclinazione per le percussioni.

Nella mia musica, *Drumming* rappresenta lo stadio finale di espansione e di perfezionamento del processo di defasaggio graduale. È anche il primo pezzo in cui ho impiegato quattro tecniche nuove: il processo di sostituzione progressiva di battiti a pause (o di pause a battiti) all'interno di un ciclo ritmico che si ripete costantemente; la modifica graduale del timbro mentre il ritmo e l'altezza restano costanti; la combinazione simultanea di strumenti di timbro diverso; infine, l'uso della voce umana che diventa parte dell'insieme musicale imitando esattamente il suono degli strumenti.

Drumming ha inizio con due tamburi che costruiscono il motivo ritmico di base dell'intero pezzo a partire da un singolo battito, incluso in un ciclo di dodici tempi, con pause in tutti gli altri tempi. Gradualmente, le pause vengono sostituite da altri battiti, uno per volta, fino a

costruire il motivo completo. Il processo di riduzione funziona all'inverso: si sostituiscono le pause ai battiti, una per volta, sino a che ne resta uno solo.

Es. 12. *Drumming* (1971), battute 1-8. Due, tre o quattro tamburi

L'esecuzione ha inizio con due, tre o quattro tamburi (di solito due) che suonano all'unisono alla battuta 1. Quando uno dei tamburi si sposta alla seconda battuta e aggiunge il secondo battito, gli altri tamburi possono unirsi a esso immediatamente oppure restare alla battuta 1 ripetendola ancora varie volte. Il processo di sostituire gradualmente battiti a pause all'interno del motivo continua ripetendo almeno 6 o 8 volte ogni battuta sino a che tutti i tamburi eseguono il motivo completo alla battuta 8.

Es. 13. *Drumming* (1971), battute 93-100. Due o tre glockenspiel

(segue)

Es. 13 (*continua*)

Le battute da 93 a 100 possono essere eseguite da tutti e tre, da due o da un solo musicista. Le pause sono inserite nel motivo una alla volta, come nelle battute da 1 a 8 dei tamburi, sino a che il motivo viene ridotto a un unico impulso alla battuta 100.

Nel passaggio da una sezione all'altra di *Drumming*, i nuovi strumenti raddoppiano il motivo di quelli che già suonano. Alla fine della sezione dei tamburi, tre di questi eseguono lo stesso motivo in sfasatura reciproca; tre marimbe attaccano raddoppiandoli, con leggerezza e sempre in sfasatura reciproca. Il volume dei tamburi decresce gradualmente: il ritmo e l'altezza delle note non cambiano, ma vi è un graduale cambiamento nel timbro. Alla fine della sezione di marimba il processo si ripete; tre marimbe nel registro più acuto sono raddoppiate da tre glockenspiel nel registro più grave, mantenendo costanti il ritmo e l'altezza mentre il timbro cambia.

Le sezioni non sono separate da cambiamenti di tonalità, il sistema tradizionale per ampliare le dimensioni di un'opera nella musica occidentale. *Drumming* mostra che è possibile continuare nella stessa tonalità a lungo, se si introduce una certa varietà mediante degli sviluppi ritmici considerevoli e, di tanto in tanto, un radicale cambiamento nel timbro.

La mia musica aveva tra le sue principali caratteristiche quella di essere scritta per ensemble di due o più strumenti identici. Se ne ha un primo esempio in *It's gonna rain*, in cui nastri in loop identici vengono portati gradualmente in defasaggio, e altri nei miei pezzi successivi per nastro magnetico, come *Come Out* e *Melodica*, sino ai pezzi di musica strumentale: *Piano Phase* per due pianoforti, *Violin Phase* per quattro violini, *Phase Patterns* per quattro organi elettrici, le prime tre sezioni di *Drumming*. Questa scelta era necessaria perché il processo di defasaggio si può udire chiaramente solo quando le due o più voci che si muovono l'una contro l'altra hanno timbro identico e si combinano in modo da formare all'ascolto un motivo risultante completo. *Piano Phase* con un pianoforte

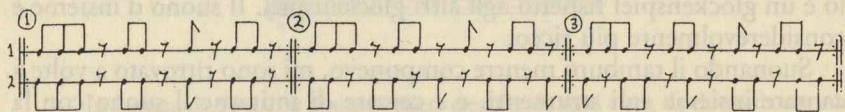
e un clavicembalo non funzionerebbe, mentre con due clavicembali potrebbe dare risultati di grande interesse; questa esigenza nel combinare i timbri, mi ha indotto a creare un gruppo unico di opere per multipli dello stesso strumento. Nell'ultima sezione di *Drumming*, tuttavia, tamburi, marimbe e glockenspiel suonano simultaneamente. Tutti gli strumenti eseguono lo stesso motivo ritmico, ma i tamburi lo suonano con un gruppo di note, le marimbe con un altro e i glockenspiel con un altro ancora. Quando una marimba è in defasaggio rispetto a un'altra, si crea un motivo generale di marimba che si riesce a distinguere chiaramente rispetto ai tamburi e ai glockenspiel. Una situazione simile si verifica quando un tamburo è in sfasatura rispetto agli altri tamburi, o quando lo è un glockenspiel rispetto agli altri glockenspiel. Il suono d'insieme è considerevolmente più ricco.

Suonando il tamburo mentre componevo, mi sono ritrovato a volte a cantare insieme agli strumenti, e a cercare di imitarne il suono con la voce pronunciando sillabe come "tuk", "tok", "duk" e così via. Mi sono accorto che portando con un microfono il volume della voce quasi allo stesso livello di quello dei tamburi, ma non oltre, potevo cantare alcuni dei motivi risultanti quasi come se la voce fosse un altro set di tamburi, evidenziando un motivo dopo l'altro. Cominciai a rendermi conto che questo era possibile anche con le marimbe e con i glockenspiel: si trattava di individuare le voci adatte a imitare esattamente determinati strumenti. Per le marimbe c'era bisogno di una voce femminile che cantasse una "u" più o meno costante come nel suono di vocale "you" preceduta da una leggera "b" o "d"; nel caso dei glockenspiel, il registro estremamente acuto dello strumento precludeva ogni possibilità di usare la voce in quanto tale e richiedeva un fischio. Sulle note più acute, anche questa forma di produzione vocale risultava impossibile, c'era bisogno di un tipo di fischio più sofisticato, per il quale era adatto l'ottavino. Nell'ultima sezione di *Drumming*, tutte queste tecniche vocali si combinano simultaneamente.

Verso la fine del 1971 ho composto *Clapping Music* con il desiderio di creare un pezzo musicale per il quale non fosse necessario alcuno strumento oltre al corpo umano. All'inizio pensavo di ricorrere alla tecnica del defasaggio, che però si rivelò inadatta, introducendo una difficoltà nel processo musicale che non si addice a un sistema così semplice di produzione del suono. Decisi così di dare un ruolo fisso a uno degli interpreti, facendogli ripetere lo stesso motivo per l'intera durata del pezzo. Il secondo invece attacca all'unisono con il primo interprete, ripete il motivo più volte, poi si sposta bruscamente di un tempo in anticipo, poi di un altro, e di un altro ancora sino a tornare nuovamente all'unisono.

Nei pezzi basati sulla sfasatura graduale, si distingue un unico motivo che si sposta in relazione a se stesso mentre i tempi forti delle due parti si allontanano progressivamente. In *Clapping Music*, invece, gli spostamenti bruschi di una delle parti creano piuttosto l'effetto di una serie di variazioni di due motivi diversi, i cui tempi forti coincidono. Così, può essere difficile udire che il secondo interprete in realtà sta sempre suonando il motivo originario eseguito dal primo interprete, benché lo attacchi ogni volta in punti diversi.

Es. 14. *Clapping Music* (1972), battute 1-3



Clapping Music per me ha segnato la fine del ricorso al processo di defasaggio graduale. L'ho scoperto con *It's gonna rain* del 1965 e l'ho usato in tutti i miei pezzi dal 1965 sino a *Drumming* del 1971, ad eccezione di *Four Organs*, composto esclusivamente sulla base dell'aumentazione o prolungamento graduale dei singoli suoni di un accordo ripetuto. A partire da *Clapping Music*, ho sentito l'esigenza di trovare nuove tecniche. *Six Pianos*, *Music for Mallet Instruments*, *Voices and Organs* e *Music for Pieces of Wood*, tutti composti nel 1973, si basano sul processo di costruzione ritmica, o sostituzione di impulsi a pause, che ho usato per la prima volta in *Drumming* e su un processo di aumentazione simile a quello di *Four Organs*. Il processo di defasaggio graduale mi è servito molto, dal 1965 al 1971, ma non prevedo di usarlo ancora. Alla fine del 1972, era tempo di passare a qualcosa di nuovo.

Per vari anni ho pensato di comporre un pezzo per tutti gli strumenti di un negozio di pianoforti. La società Baldwin, pianoforti e organi, tramite il suo rappresentante artistico Jack Romann, mi consentì di fare delle prove serali nel suo negozio di New York durante l'autunno e l'inverno del 1972-73 per cercare di realizzare questa idea. Il pezzo che ne risultò aveva una prospettiva più modesta, dato che troppi pianoforti, specialmente se si trattava di pianoforti a coda, producevano un suono "spesso" e incontrollabile. Con sei pianoforti verticali o sei piccoli pianoforti a coda, fu possibile suonare il genere di musica rapida, ritmicamente intricata cui sono incline, consentendo allo stesso tempo ai musicisti di essere fisicamente vicini e quindi di potersi ascoltare chiaramente.

Six Pianos venne completato nel marzo 1973. Il pezzo comincia con

tre pianisti che suonano lo stesso motivo ritmico costituito da otto tempi, ma con note diverse per ogni interprete. Due degli altri pianisti attaccano quindi all'unisono per costruire gradualmente lo stesso motivo di uno dei pianisti che sta già suonando. Dapprima suonano le note corrispondenti al suo quinto tempo nel settimo tempo della loro battuta, quindi suonano le note corrispondenti al suo primo tempo nel loro terzo tempo, e così via sino a completare la costruzione dello stesso motivo, con le stesse note, ma in sfasatura di due tempi.

Es. 15. *Six Pianos* (1973), battute 1-8

The musical score for *Six Pianos* (1973), measures 1-8, is presented in two systems of six staves each. The first system (measures 1-4) shows the initial construction of a rhythmic motif. The second system (measures 5-8) shows the motif being completed and then repeated. The notation includes various rhythmic values and rests, with some measures containing multiple notes.

Si tratta dello stesso processo di sostituzione di impulsi a pause che figura per la prima volta in *Drumming*. Qui invece di prodursi da solo si verifica mentre un altro interprete (o più di uno) sta già suonando il motivo in una diversa posizione ritmica. Il risultato finale è un motivo suonato contro se stesso, ma in sfasatura di uno o due tempi. Benché questo risultato sia simile a quello di molti miei pezzi precedenti, il processo che lo genera è nuovo. Invece di una lenta sfasatura, vi è una costruzione percussiva di impulsi al posto di pause. In contrasto con i movimenti uniformi di *Piano Phase*, il pianoforte viene utilizzato veramente come un insieme di tamburi accordati.

Mentre lavoravo su *Six Pianos*, cominciai anche a comporre un altro pezzo che sembrava germinare spontaneamente da un unico e semplice motivo di marimba sino a ottenere molti motivi eseguiti da diversi strumenti. *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* venne completato nel maggio del 1973 e presenta due processi ritmici simultanei in relazione tra loro. Il primo consiste nel costruire, un impulso dopo l'altro, il duplicato di un motivo persistente, di uno o più tempi fuori fase rispetto al primo, esattamente come in *Six Pianos*; da questo deriva il secondo processo che consiste nell'aumentare o prolungare un altro motivo ripetitivo, simultaneo ma differente. Il primo processo di costruzione ritmica, cioè la sostituzione di impulsi a pause, si attua con marimbe che suonano contro altre marimbe, o con glockenspiel contro glockenspiel. Queste costruzioni ritmiche, che hanno l'effetto di creare un'attività più rapida nelle parti di percussione, provocano l'intervento di due voci femminili e dell'organo elettrico che raddoppiano, quadruplicano ed estendono ulteriormente le durate delle note rispettive.

Nell'uso di strumenti di timbro diverso che suonano l'uno contro l'altro e a coppie, questo pezzo è un'estensione dell'ultima sezione di *Drumming*; nell'aumentazione nelle parti dell'organo e delle voci, è una semplificazione dell'uso di questa tecnica in *Four Organs*; nella combinazione di questi processi si tratta di una novità.

Per me, uno degli aspetti più importanti di questo pezzo è il ricorso alle voci per raddoppiare l'organo elettrico, e per produrre un nuovo timbro strumentale e vocale al tempo stesso. Ci sono voluti vari mesi di sperimentazione per arrivare alla scelta di due voci femminili e dell'organo elettrico. Il mio primo impulso fu quello di non utilizzare l'organo elettrico, perché volevo evitare di lavorare con degli strumenti elettronici. Dato che avevo scritto una serie di accordi di quattro note, cominciai con quattro strumenti a fiato e quattro voci, due maschili e due femminili, con uno strumento a fiato e una voce per ogni nota. Ogni strumento e ogni voce avevano il proprio microfono, in modo da fondere i timbri strumentali e vocali. In una delle prime prove c'erano due clarinetti e due clarinetti bassi raddoppiati da due voci femminili e due voci maschili; in un'altra c'erano un trombone basso, un trombone, un flicorno e una tromba, raddoppiati da voci di basso, tenore, contralto e soprano. Purtroppo, quando gli accordi venivano prolungati nella durata, tanto i fiati quanto le voci trovavano difficoltà nel mantenere l'intonazione, e l'effetto risultava pesante. Decisi dunque di eliminare i fiati e di sostituirli con l'organo elettrico, sempre con le quattro voci. Ci fu un miglioramento nella stabilità dell'intonazione, ma il suono era ancora troppo pesante e lento. Infine provai a usare soltanto il soprano e il contralto per raddoppiare le due note più acute degli accordi dell'organo, eliminando le voci maschili. La vocale cantata era "ee" [pronunciare "ii"]. Le due

interpreti cominciarono ad avere un'intonazione molto più stabile, l'organista e le cantanti corressero il loro ritmo d'insieme, e l'organo elettrico si fuse con il suono della voce umana.

Es. 16. *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973); battute 1 e 2

The musical score for measures 1 and 2 of 'Music for Mallet Instruments, Voices and Organ' (1973) is presented in a multi-staff format. The top staff, labeled 'VOICES' and 'ORGAN', features a vocal line with a long note and a dashed line indicating a breath or a long note. The second staff, labeled 'Mallet Instruments', shows a complex rhythmic pattern. The third staff, labeled 'Glockenspiel', shows a rhythmic pattern. The fourth staff, labeled 'Maracas', shows a rhythmic pattern. The fifth staff, labeled 'Cymbals', shows a rhythmic pattern. The sixth staff, labeled 'Toms', shows a rhythmic pattern. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

L'idea di ricorrere occasionalmente alla voce per imitare con esattezza i suoni di uno strumento che esegue brevi motivi melodici ripetitivi figura per la prima volta in *Drumming*. In *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* l'ho elaborata per arrivare a una sintesi costante di voci e strumenti come uno dei timbri fondamentali dell'intero pezzo. Credo che ci sia ancora molto da fare con questo genere di combinazione di voci e strumenti.

inquinare l'ambiente. L'organo elettronico ha avuto un'impulsione molto più stabile. L'organo elettronico ha avuto un'impulsione molto più stabile.

Mentre lavoravo al *Sir Patrick*, mi ero già occupato di un altro e avevo trovato un modo di realizzare un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il primo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il secondo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il terzo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il quarto processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il quinto processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il sesto processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il settimo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il ottavo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il nono processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il decimo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il undicesimo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il dodicesimo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il tredicesimo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il quattordicesimo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il quindicesimo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il sedicesimo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.


Il diciassettesimo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

Il diciottesimo processo era quello di un organo elettronico, esclusivo da diversi strumenti. *Musik für Elektronische Orgel und Orgel* venne completato nel maggio del 1973 e portava due processi di quel tipo.

PARTE TERZA

Steve Reich

Scritti e interviste sulle opere

Music for Pieces of Wood (1973) ha origine, come *Clapping Music* (1972), dall'esigenza di fare musica a partire dagli strumenti più semplici. Avevo anche le chaves, o piuttosto i cilindri di legno duro che ci sono serviti in questo caso, per via delle loro alterazioni specifiche (la si, do diesis, re diesis, e re diesis all'ottava superiore) e della risonanza del timbro. Il uso dei miei pezzi di maglietta  consisteva, ma non fa ricorso all'amplificazione.

La struttura ritmica si basa esclusivamente sul processo di costruzione che consiste nel sostituire battiti a pause e comprende tre sezioni, con motivi di lunghezza progressivamente più brevi: 5/4, 4/4, 3/4.

(Programma di sala redatto in occasione della prima esecuzione dell'opera, New York, New York University, dicembre 1973; trad. francese in Steve Reich, *Scritti e Interviste su la Musica*, a cura di Bernard Reynaud, Parigi, Bourgois 1981, pp. 134-5)

PARTE TRINA

Storia della

Scienza e della Letteratura

Music for Pieces of Wood

Music for Pieces of Wood (1973) ha origine, come *Clapping Music* (1972), dall'esigenza di fare musica a partire dagli strumenti più semplici. Avevo scelto le claves, o piuttosto i cilindri di legno duro che ci sono serviti in questo caso, per via delle loro altezze specifiche (la, si, do diesis, re diesis, e re diesis all'ottava superiore) e della risonanza del timbro. È uno dei miei pezzi di maggiore intensità sonora, ma non fa ricorso all'amplificazione.

La struttura ritmica si basa esclusivamente sul processo di costruzione che consiste nel sostituire battiti a pause e comprende tre sezioni, con motivi di lunghezza progressivamente più breve: 6/4, 4/4, 3/4.

[Programma di sala redatto in occasione della prima esecuzione dell'opera, New York, New York University, dicembre 1973; trad. francese in Steve Reich, *Ecrits et Entretiens sur la Musique*, a cura di Bérénice Reynaud, Parigi, Bourgois 1981, pp. 124-5]

Music for Eighteen Musicians

I primi abbozzi di *Music for Eighteen Musicians* risalgono al maggio del 1974; l'opera è stata completata nel marzo del 1976. La sua pulsazione stabile e la sua energia ritmica si riscontrano anche in altre mie opere precedenti; la strumentazione, l'armonia e la struttura ritmica sono nuove.

Nella strumentazione, la novità riguarda il numero e la distribuzione degli strumenti. L'insieme comprende violino, violoncello, due parti di fiati in cui si alternano clarinetti e clarinetto basso, quattro voci femminili, quattro pianoforti, tre marimbe, due xilofoni e un metallofono (vibrafono senza motore). Tutti gli strumenti sono acustici; il ricorso all'elettronica si limita ai microfoni per le voci e per alcuni strumenti.

C'è più movimento armonico nei primi cinque minuti di *Music for Eighteen Musicians* che in qualunque altra mia opera precedente. Il passaggio da un accordo all'altro spesso comporta soltanto una ridistribuzione delle parti, un'inversione o la riformulazione di un accordo nel suo relativo maggiore o minore, di solito nell'ambito dello stesso impianto tonale con tre diesis in chiave. Pur con questi limiti, il movimento armonico svolge qui un ruolo di gran lunga più importante che nella mia musica precedente.

In *Music for Eighteen Musicians* due tipi diversi di ritmo intervengono simultaneamente: il primo consiste nella pulsazione ritmica regolare dei pianoforti e degli strumenti a percussione, che continua per l'intera opera; il secondo è il ritmo del respiro umano, per le voci e gli strumenti a fiato, le cui pulsazioni sono alla base di tutta la prima e l'ultima sezione, e di parti delle sezioni intermedie. Gli interpreti inspirano a pieni polmoni e cantano o suonano pulsazioni di note particolari sino a che il fiato li sostiene comodamente: il respiro misura la durata delle loro pulsazioni. I respiri che, l'uno dopo l'altro, gradualmente rifluiscono come onde sul ritmo costante dei pianoforti e delle percussioni producono una combinazione sonora che non avevo mai ascoltato prima e che mi piacerebbe esplorare ancora.

La struttura di *Music for Eighteen Musicians* si basa su un ciclo di undici accordi, eseguiti all'inizio del pezzo e ripetuti alla fine. Tutti gli strumenti e

le voci suonano o cantano delle note che pulsano nell'ambito di ciascun accordo; gli strumenti come gli archi, che non devono respirare, seguono comunque i cicli respiratori del clarinetto basso. Ogni accordo viene tenuto per la durata di due respiri, poi viene introdotto l'accordo successivo e così via, sino a completare il ciclo di undici accordi.

A questo punto l'insieme ritorna al primo accordo. Due pianoforti e due marimbe eseguono, con note tenute, questo primo accordo pulsante, sostenendolo per circa cinque minuti, mentre vi si costruisce su un piccolo pezzo. Un brusco passaggio introduce il secondo accordo che serve anch'esso da base per una nuova breve sezione. Ogni accordo che occupava quindici o venti secondi nella sezione di apertura si dilata per costituire la base armonica fondamentale pulsante di una sezione di cinque minuti, proprio come una nota di un cantus firmus o di una melodia gregoriana, in una composizione di Perotinus del XII secolo, viene prolungata di vari minuti per costituire il centro armonico di una sezione dell'organum. In *Music for Eighteen Musicians*, il ciclo iniziale di undici accordi è come un cantus pulsante su cui è costruita l'intera opera.

Ciascun accordo pulsante è alla base di una piccola sezione (due nel caso del terzo accordo). Questi episodi o sezioni hanno forma ad arco (A-B-C-D-C-B-A) oppure la forma di un processo musicale che si svolge secondo una propria logica interna sino alla fine, come quello che consiste nel sostituire impulsi a pause. Gli elementi che figurano in una sezione compariranno anche in un'altra, ma in un contesto strumentale e armonico diverso; per esempio, la pulsazione dei pianoforti e delle marimbe nelle sezioni 1 e 2 passa alle marimbe e agli xilofoni nella sezione 3A, e agli xilofoni e alle maracas nelle sezioni 6 e 7. Le armonie gravi che pulsano al pianoforte nella sezione 3A ricompaiono nella sezione 6 per fare da sostegno a una melodia diversa eseguita da strumenti diversi. Il processo che consiste nella costruzione di un canone, o relazione di fase, tra due xilofoni e due pianoforti e che si svolge dapprima nella sezione 2, viene ripetuto nella sezione 9, dove però il motivo completo che ne risulta e il contesto armonico sono differenti. La relazione fra le diverse sezioni si può paragonare all'affinità tra i vari componenti di una stessa famiglia: alcune caratteristiche sono comuni mentre altre sono uniche.

La relazione ritmica tra armonia e melodia è una delle variabili fondamentali di cambiamento e sviluppo in varie sezioni di questo pezzo. Più precisamente, un motivo melodico può essere ripetuto varie volte, ma se lo si inquadra in una cadenza di due o quattro accordi, che all'inizio coincide con un determinato tempo del motivo e in seguito comincia in corrispondenza di un tempo diverso, la melodia risulterà avere degli accenti mutevoli. L'interazione di un ritmo armonico mutevole con motivi melodici che si ripetono è una caratteristica fondamentale di questo pezzo. Si tratta di una tecnica che non ho mai usato prima e che, mediante cambiamenti di accentazione, produce l'effetto di variare la

percezione acustica di un fenomeno che in realtà resta immutato.

I passaggi da una sezione all'altra, come quelli che avvengono nell'ambito di ciascuna sezione, sono segnalati dal metallofono, che esegue una sola volta i suoi motivi per indicare la transizione alla battuta successiva. Analogamente, uno dei tamburi nel gamelan balinese o il tamburo principale nella musica dell'Africa occidentale danno il segnale acustico per cambiare motivo. Questo è in contrasto con la segnalazione visiva mediante cenni del capo delle mie composizioni precedenti e con la prassi corrente nella musica occidentale, che affida la direzione di un grande ensemble orchestrale a un direttore distinto dagli interpreti. I segnali acustici fanno parte integrante della musica e consentono ai musicisti di non interrompere l'ascolto.

[Note dal CD ECM 1129 *Music for Eighteen musicians* / Steve Reich and Musicians; trad. francese in Steve Reich, *Ecrits et Entretiens sur la Musique*, a cura di Bérénice Reynaud, Parigi, Bourgois 1981, pp. 125-8]

Music for a Large Ensemble

Music for a Large Ensemble è stato composto su commissione del Festival d'Olanda e completato nel dicembre del 1978. La prima esecuzione ha avuto luogo nel giugno del 1979 al Festival d'Olanda con l'Insieme Olandese di Fiati diretto da Reinbert de Leeuw. Durante l'autunno e l'inverno del 1979, mentre svolgevo le prove con il mio ensemble, ho effettuato delle ampie revisioni: ho eliminato la sezione centrale, riducendo la durata del pezzo da 21 a 16 minuti circa; ho aggiunto due viole, il che ha reso necessario cambiare delle note nelle parti delle voci femminili, dei violini e dei saxofoni soprano; ho eliminato un flauto; infine ho accelerato il tempo passando da 184 battiti al minuto a circa 212. Il 19 febbraio del 1980 il mio ensemble ha presentato la prima esecuzione americana della nuova versione alla Carnegie Hall e il giorno seguente l'ha registrata a New York.

Music for a Large Ensemble rappresenta uno sviluppo di due mie opere precedenti, *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973) e *Music for Eighteen Musicians* (1976). L'organico strumentale è il più ampio per cui abbia scritto e comprende tutte le famiglie orchestrali, oltre alle voci femminili. Tutti gli strumenti sono acustici, e l'elettronica si limita all'uso dei microfoni per gli archi, i fiati, le voci e i pianoforti.

Il pezzo comprende quattro sezioni, tutte in forma ad arco (A-B-C-B-A). Ogni sezione comincia con delle frasi brevi che divengono progressivamente più lunghe con l'aumentazione, e che poi ritornano alla lunghezza originaria con la diminuzione; a questo punto vi è un cambiamento di tonalità e/o di metro e la sezione successiva ha inizio. Nel mezzo di ciascuna sezione i violini e i clarinetti presentano linee melodiche più ornate e ampie, una scrittura che ho elaborato ulteriormente in *Octet* (1979).

La parte delle quattro trombe rivela il mio sempre vivo interesse per il respiro umano come misura della durata musicale: gli accordi delle trombe sono scritti in modo da occupare la durata di un comodo respiro.

Il pezzo si può eseguire con un direttore o anche senza, come opera

per grande insieme da camera, se vi è tempo sufficiente per le prove; in questo caso, i segnali sonori del vibrafono consentono ai musicisti di sapere quando passare alla battuta successiva.

[Note dal CD ECM New Series 1168 *Music for a Large Ensemble* / Steve Reich and Musicians; trad. parziale francese in Steve Reich, *Ecrits et Entretiens sur la Musique*, a cura di Bérénice Reynaud, Paris, Bourgois 1981, p. 128]

[Note dal CD ECM 1129 *Music for Eighteen Musicians* / Steve Reich and Musicians; trad. francese in Steve Reich, *Ecrits et Entretiens sur la Musique*, a cura di Bérénice Reynaud, Paris, Bourgois 1981, p. 128]

Il pezzo comprende quattro sezioni, tutte in forma di rito (A-B-C-B-A). Ogni sezione comincia con delle frasi brevi che diventano progressivamente più lunghe con l'accumulazione, e che poi ritornano alla loro forma originale con la diminuzione: a questo punto vi è un cambio di tonalità e di ritmo e la sezione successiva ha inizio. Nel mezzo di ciascuna sezione i violini e i clarineti presentano linee melodiche più o meno ampie, una scrittura che ho elaborato attentamente in seguito. I ha registrato a New York.

Il pezzo è un lavoro di sviluppo di una idea precedente, dove mi ha aiutato l'esperienza di *Music for Eighteen Musicians* (1975) e di *Music for Eighteen Musicians* (1976). L'organico strumentale è il più ampio per cui abbia scritto e comprende tutte le famiglie orchestrali, oltre alle voci femminili. Tutti gli strumenti sono acustici e l'elettronica si limita all'uso dei microfoni per gli archi, i flauti, le voci e i pianoforti.

Il pezzo comprende quattro sezioni, tutte in forma di rito (A-B-C-B-A). Ogni sezione comincia con delle frasi brevi che diventano progressivamente più lunghe con l'accumulazione, e che poi ritornano alla loro forma originale con la diminuzione: a questo punto vi è un cambio di tonalità e di ritmo e la sezione successiva ha inizio. Nel mezzo di ciascuna sezione i violini e i clarineti presentano linee melodiche più o meno ampie, una scrittura che ho elaborato attentamente in seguito. I ha registrato a New York.

La parte delle quattro tonalità rivela il mio sempre vivo interesse per il tempo umano come misura della durata musicale: gli accordi delle trombe sono scritti in modo da occupare la durata di un comodo respiro. Il pezzo si può eseguire con un direttore o anche senza, come opera

Octet

Octet è stato commissionato dalla radio di Francoforte (Hessischer Rundfunk) e completato nell'aprile del 1979. La prima esecuzione ha avuto luogo il 21 giugno del 1979 alla Hessischer Rundfunk con componenti dell'Insieme Olandese di Fiati diretto da Reinbert de Leeuw. Nell'autunno e nell'inverno del 1979, nel corso delle prove con il mio ensemble, ho effettuato delle revisioni per includervi l'ottavino e ho scelto un tempo leggermente più rapido. Il mio ensemble ne ha dato la prima esecuzione americana alla Carnegie Hall il 19 febbraio del 1980, senza direttore.

Octet deriva da materiale musicale per due pianoforti a quattro mani che mi è stato suggerito dalle parti dei due pianoforti in *Music for a Large Ensemble* (1978). Queste parti, le più difficili da suonare che abbia mai scritto, trasferiscono a due soli pianoforti i complessi intrecci ritmici che avevo scoperto in precedenza con delle combinazioni multiple di marimbe e xilofoni. *Octet* riflette anche il mio interesse sempre vivo per gli strumenti acustici tradizionali della musica occidentale, il ricorso all'elettronica è opzionale e si limita ai microfoni per l'amplificazione. L'insieme consiste di un quartetto d'archi, due pianoforti e due parti per i legni, in cui si alternano clarinetto, clarinetto basso, flauto e ottavino. Nel corso degli anni, ho avuto la fortuna di poter disporre di ottimi strumentisti a fiato che sanno suonare il clarinetto, il flauto, e anche il saxofono. Se musicisti di questo genere non sono disponibili, il pezzo si può eseguire anche con nove o dieci interpreti, con uno o due flautisti in aggiunta ai due clarinettisti (alla prima di Francoforte c'erano dieci musicisti). Ad ogni modo, anche con nove o dieci interpreti, l'opera resta un otetto, dato che non vi sono mai più di otto parti che suonano nello stesso momento.

Octet è costituito da cinque sezioni: la prima e la terza presentano rapide figurazioni al pianoforte, al violoncello e al clarinetto basso, mentre la seconda e la quarta hanno entrambe lunghe note tenute nella parte del violoncello; la quinta e ultima sezione combina questi materiali.

Forse il tratto più interessante è che la transizione fra le sezioni avviene il più gradualmente possibile, e in diversi momenti nelle varie parti. A volte è difficile stabilire esattamente dove finisca una sezione e dove cominci la successiva.

Nella prima, terza e quinta sezione il flauto e/o l'ottavino presentano lunghe linee melodiche, formate da motivi più brevi messi insieme. Questa scrittura ha riscontro in alcune delle mie opere precedenti - in particolare in *Music for a Large Ensemble* - e ha le sue radici nello studio della cantillazione delle Scritture ebraiche che ho svolto nel 1976-77.

[Note dal CD ECM New Series 1168 *Octet* / Steve Reich and Musicians; trad. parziale francese in Steve Reich, *Ecrits et Entretiens sur la Musique*, a cura di Bérénice Reynaud, Parigi, Bourgois 1981, pp. 129-30]

Variations for Winds, Strings and Keyboards

Le *Variations for Winds, Strings and Keyboards* sono state terminate nel dicembre del 1979 e sono dedicate a Betty Freeman. Il pezzo dura circa 23 minuti e si può eseguire con un'orchestra da camera di 25 musicisti o con una grande orchestra. L'unica differenza nell'orchestrazione riguarda il numero degli archi (la versione per orchestra da camera utilizza degli archi amplificati, che suonano da solisti). La prima esecuzione della versione per orchestra da camera ha avuto luogo alla Carnegie Hall nel febbraio del 1980 con l'ensemble Steve Reich and Musicians e alcuni altri interpreti invitati in aggiunta. La prima esecuzione della versione orchestrale, commissionata dalla San Francisco Symphony Orchestra (direttore musicale Edo de Waart) ha avuto luogo a San Francisco sotto la direzione di de Waart dal 14 al 17 maggio del 1980.

Quest'opera introduce delle novità nella mia musica che riguardano la scelta del materiale musicale per ciò che concerne l'armonia, la forma e il timbro. Il movimento armonico costante ma lento (la partitura non porta segni di ripetizione), il lento ricorrere del materiale di variazione in variazione, l'orchestrazione per oboi, flauti, ottoni al completo, archi, tastiere elettriche e acustiche, contribuiscono a creare un suono diverso rispetto alle mie opere precedenti. Le variazioni si basano su una progressione armonica un po' alla maniera di una ciaccona, benché si tratti di una progressione molto più lunga rispetto alle 4 o 8 battute che si riscontrano di solito nelle ciaccone. La progressione comincia in do minore (o do di modo dorico), si fa strada attraverso varie tonalità sino al do bemolle, per passare a si per enarmonia. Quindi, sottraendo diesis o aggiungendo bemolli, si ritorna a poco a poco a do minore (o dorico). Ci sono tre variazioni del ciclo completo che durano rispettivamente sei, dieci e nove minuti circa. La progressione armonica viene presentata nel registro centrale in modo che il basso possa cambiare di tanto in tanto, e di variazione in variazione.

Per ciascuna variazione, il ritmo dei motivi melodici dei legni resta più o meno stabile, mentre le note cambiano lentamente ma costante-

mente per seguire le modifiche nell'armonia. Nella prima variazione il motivo ritmico dei fiati dura due battute, alternando 6/4 e 5/4; la seconda variazione comincia con due battute in cui si alternano 5/4 e 6/4; dopo circa un minuto si passa a due battute di 8/4, divise in 5+3; il motivo della variazione finale è di quattro battute, con uno schema metrico di 4/4, 6/4, 4/4 e 3/4. Nella prima variazione ci sono esclusivamente semiminime e crome, mentre la seconda e la terza introducono un numero crescente di semicrome: la scrittura diviene così progressivamente più florida e melismatica.

Nell'opera ci sono sempre almeno due strumenti a fiato che presentano il motivo melodico in armonia tra loro, mentre un terzo suona in canone con la parte superiore delle due.

In tutta la composizione, i fiati (tre oboi raddoppiati da organi elettrici, o tre flauti raddoppiati da due pianoforti e organi elettrici) svolgono il materiale melodico, mentre gli archi, raddoppiati da organi elettrici, creano la base armonica soggetta a lente modifiche. Nel corso della prima e dell'ultima variazione, una sezione completa di ottoni composta da tre trombe, tre tromboni e tuba, affiora e si dissolve gradualmente completando l'armonia degli archi e degli organi nel registro centrale.

[Note da Steve Reich, *Variations for Winds, Strings and Keyboards*, Hendon Music, Boosey & Hawkes 1979; trad. francese in Steve Reich, *Ecrits et Entretiens sur la Musique*, a cura di Bérénice Reynaud, Parigi, Bourgois 1981, pp. 130-1]

Tehillim

Tehillim (che si pronuncia “teh-hill-liim”) è la parola originale ebraica per “salmi”. Tradotta letteralmente vuol dire “lodi” e deriva dalla radice ebraica di tre lettere, *hey*, *lamed*, *lamed* (hll), che è anche la radice di *hallelujah*. I testi di *Tehillim* sono tratti dai Salmi 19:2-5 (19:1-4 nelle traduzioni cristiane), 34:13-15 (34:12-14 nelle traduzioni cristiane), 18:26-27 (18:25-26 nelle traduzioni cristiane) e 150:4-6.

La versione da camera è scritta per un organico formato da quattro voci femminili (un soprano acuto, due soprani lirici e un contralto), ottavino, flauto, oboe, corno inglese, due clarinetti, sei percussioni (con parti per tamburelli intonati senza sonagli, battiti di mani, maracas, marimba, vibrafono e crotali), due organi elettrici, due violini, viola, violoncello e contrabbasso. Le voci, gli strumenti a fiato e gli archi vengono amplificati durante l'esecuzione. Nella versione orchestrale ci sono archi e fiati al completo con amplificazione limitata alle voci.

Il primo testo comincia con un assolo vocale accompagnato da un tamburello e da battiti di mani. L'assolo viene ripetuto con i clarinetti che raddoppiano la voce, mentre una seconda parte di tamburello e di battiti di mani forma un canone con la prima; il testo viene ripreso in canone a due voci, e infine entrano gli archi con lunghe armonie tenute. A questo punto le quattro cantanti, con il sostegno ritmico di una sola maraca, iniziano una serie di quattro canoni a quattro voci, uno per ciascun verso del primo testo. Le voci sono raddoppiate da due organi elettrici e sostenute armonicamente dagli archi. Una volta terminati i versi, la voce solista torna ad affermare la melodia originaria per intero, con l'accompagnamento di tutti i tamburelli e con il sostegno armonico della sezione di archi al completo.

La seconda parte comincia subito dopo una breve transizione delle percussioni. I tre versi del secondo testo vengono presentati in una trama omofonica a due o tre parti. A tratti le voci vengono sostituite dal corno inglese e dal clarinetto, o dai tamburelli e dai battiti di mani; ben presto le linee melodiche cominciano a dilatarsi e a presentare dei melismi, divenendo più lunghe e più ornate.

La terza parte attacca a un tempo più lento dopo una pausa, con percussioni di marimba e di vibrafono. Il terzo testo viene cantato a due parti, prima con l'intervento di due voci e poi con le quattro voci al completo. Questo è il primo tempo lento che abbia composto sin da quando ero studente ed è anche la mia musica più cromatica (con l'unica possibile eccezione di *Variations for Winds, Strings and Keyboards* del 1979).

Con il quarto e ultimo testo si ritorna al tempo e all'impianto tonale originari. Questa sezione è in effetti una ripresa, che utilizza le tecniche dei tre movimenti precedenti. Una coda sulla parola *hallelujah* espande al massimo le forze strumentali e porta la musica alla sua conclusione armonica. Quest'ultimo movimento afferma la tonalità di re maggiore come centro fondamentale dell'opera, risolvendo l'ambiguità armonica precedente.

Si potrebbe rilevare un'affinità tra i tamburelli senza sonagli di *Tehillim* e i *tof* ebraici menzionati nel Salmo 150 e in vari altri passi del testo biblico. I battiti di mani, i sonagli e i piccoli cimbali intonati erano di uso corrente in tutto il Medio Oriente nel periodo biblico. Al di là di questo, *Tehillim* non ha riferimenti musicologici. Il materiale melodico non comprende temi ebraici. Uno dei motivi per cui ho scelto di comporre musica per i Salmi, anziché su testi della Torah o dei Profeti, è che la tradizione orale per il canto dei Salmi tra gli Ebrei dell'Occidente si è perduta (tra gli Ebrei dello Yemen esiste ancora). Infatti, a differenza della cantillazione della Torah e dei Profeti, che si pratica ancora in tutte le sinagoghe del mondo sulla base di una tradizione orale antica di oltre 2500 anni, per il canto dei Salmi la tradizione orale nelle sinagoghe occidentali si è perduta. Proprio per questo ero libero di *comporre* le melodie per *Tehillim* senza dovermi confrontare con una tradizione orale vivente, da imitare o da ignorare.

In contrasto con varie mie opere precedenti, *Tehillim* non consiste di brevi motivi ripetuti; un'intera melodia può ripetersi come soggetto di un canone o come base per delle variazioni. Questa tecnica presenta maggiori affinità con la tradizione della musica occidentale. I canoni a quattro parti nel primo e nell'ultimo movimento potrebbero far pensare ai miei primi pezzi per nastro magnetico, *It's gonna rain* e *Come Out*, composti da brevi frasi di parlato ripetute molte volte in canone stretto. Nel complesso, però, credo che *Tehillim* colpisca gli ascoltatori per la sua diversità rispetto ai miei lavori precedenti. In *Tehillim* non ci sono un metro fisso o uno schema metrico di base, che si riscontrano invece in altre mie opere; il ritmo musicale deriva direttamente dal ritmo poetico del testo ebraico, in metri flessibili e vari. È la prima volta che ho composto musica per un testo sin da quando ero studente e ne è risultata un'opera che si basa sulla melodia nel senso fondamentale del termine. La presenza di melodie estese, del contrappunto imitativo, dell'armonia funzionale e della sonorità dell'orchestra al completo potrebbero far

pensare a un rinnovato interesse per la musica del periodo classico, o meglio barocco, e per la musica occidentale anche più antica. La produzione vocale senza vibrato, di tipo non operistico, può suggerire agli ascoltatori affinità con la musica occidentale precedente il 1750. La principale differenza risiede nell'effetto sonoro complessivo e in particolare nell'intricata scrittura a incastro delle percussioni, che insieme al testo è alla base dell'intera opera. Questi elementi comportano delle novità musicali che non hanno riscontro nella musica occidentale del passato, compresa quella del nostro secolo. *Tehillim* dunque è tradizionale e nuova al tempo stesso.

Chi ha familiarità con la mia musica potrebbe porsi anche un'altra domanda: come mai non vi è ripetizione di brevi motivi musicali in *Tehillim*? La risposta è nell'esigenza di rendere musicalmente il ritmo e il significato della parola poetica. I testi dei Salmi non solo determinano il ritmo nella musica (che in sostanza è una combinazione di due o tre tempi disposti in metri costantemente mutevoli), ma richiedono anche una musica in armonia con il significato delle parole. A questo riguardo, ho cercato di rendere il testo ebraico il più fedelmente possibile. Si dovrebbero poter rilevare anche alcuni esempi di pittura sonora. Nel secondo testo, «Sur may-rah va-ah-say-tov (dipartiti dal male e fa' il bene)» la musica svolge una linea melodica discendente su «Sur may-rah (dipartiti dal male)» e una linea dal netto profilo ascendente su «va-ah-say-tov (e fa' il bene)» che si conclude con una chiara triade di la bemolle maggiore sulla parola *tov* (bene). La terza dell'accordo viene resa con un do acuto della voce più acuta di soprano. Nel terzo testo, il verso «Va-im-ee-kaysh, tit-pah-tal (e ti mostri astuto con il perverso)» è in do diesis minore con un netto sol naturale (quinta diminuita, tritono o "diabolus in musica") sulla parola *ee-kaysh* (perverso). Sulle parole «tit-pah-tal (ti mostri astuto)» vi è un accordo di dominante alterata sul la, per suggerire che il sol naturale può fungere da sensibile nel modo frigio sul sol diesis - un sottile accorgimento per preservare un tono cromatico "perverso" nell'ambito dell'impianto originario con un cambiamento di modo. Un altro esempio si trova nel primo movimento, in cui sulle parole «Ain-oh-mer va-ain deh-va-rim, Beh-li nish-mah ko-lahm (non ci sono detti né parole, eppure la loro voce si ode)» ci sono solo quattro note: sol, la, re, mi. Benché l'impianto tonale originario presenti un unico bemolle, e la tonalità sembri essere re minore, queste quattro note si possono interpretare (specialmente perché vengono ripetute più volte in canone a quattro parti) sia nell'ambito di re minore sia di do maggiore, sol maggiore o re maggiore (tra l'altro), a seconda del ritmo e degli accordi che le armonizzano. Nel primo movimento, si inquadrano nel contesto di re minore e poi di sol maggiore, ma la loro fondamentale ambiguità sottolinea che quando ascoltiamo una voce senza parole e al di fuori del contesto di un discorso, non stiamo solo ascoltando una musica, ma una musica del tipo più aperto, che si presta a varie interpretazioni armoniche. Questa

scala di quattro note - che ricorre anche alla fine, sulla parola *hallelujah* - è uno degli agenti fondamentali di cambiamento armonico nell'opera, e mi è stata suggerita dal testo.

Ritornando dunque alla domanda di prima sulla ripetizione come tecnica musicale, la mia risposta è che ho inteso limitarla ai versi completi dei Salmi perché, sulla base della mia intuizione musicale, mi sembrava che *il testo richiedesse questo tipo di resa musicale*. La ripetizione è una tecnica che utilizzo quando la mia intuizione mi ci porta, ma seguo la mia intuizione dovunque mi porti.

Febbraio 1982

Tehillim è stata commissionata dalla Radio della Germania meridionale di Stoccarda (SDR), dalla Radio della Germania occidentale di Colonia (WDR) e dalla Rothko Chapel di Houston, con l'ulteriore supporto finanziario di Betty Freeman, della Rockefeller Foundation e della Memorial Foundation of Jewish Culture. La prima orchestrale di *Tehillim* ha avuto luogo con la New York Philharmonic Orchestra diretta da Zubin Metha il 16, 17, 18 e 21 settembre del 1982, in apertura della stagione 1982-83 dell'orchestra.

[Note dal CD ECM 827411 *Tehillim* / Steve Reich and Musicians]

Vermont Counterpoint

Vermont Counterpoint (1982) è stato commissionato dal flautista Ransom Wilson ed è dedicato a Betty Freeman. L'organico comprende tre flauti contralti, tre flauti, tre ottavini e una parte solista, tutti preregistrati su nastro, più una parte solista dal vivo. Il solista dal vivo suona il flauto contralto, il flauto e l'ottavino, e partecipa allo svolgimento del contrappunto e delle melodie più estese. Il pezzo si può eseguire anche con undici flautisti dal vivo, ma è concepito per un solista che suona sulla base di un nastro preregistrato. Dura circa nove minuti e in questo periodo relativamente breve ci sono quattro sezioni in quattro tonalità diverse, la terza delle quali è di tempo più lento.

La tecnica di costruzione canonica tra brevi motivi melodici ripetitivi, mediante la sostituzione di impulsi a pause, e quella che consiste nel suonare le melodie che risultano dalla combinazione di questi motivi, sono alla base dell'opera. Le melodie o motivi melodici risultanti di una sezione divengono il fondamento su cui si svolge la sezione successiva, mentre le parti di contorno della trama contrappuntistica si dissolvono. Alcune delle tecniche di questo pezzo hanno riscontro in altre mie opere sin dal 1967; la relativa rapidità con cui si succedono i cambiamenti (raramente una battuta viene ripetuta più di tre volte), la modulazione metrica, che alterna un tempo più veloce e uno più lento, e i passaggi relativamente frequenti di tonalità risultano con maggiore concisione e concentrazione.

Settembre 1982

[Note da Steve Reich, *Vermont Counterpoint*, Hendon Music, Boosey & Hawkes 1989]

Eight Lines

Eight Lines è in cinque sezioni. La prima e la terza presentano rapide figurazioni del pianoforte, del violoncello, della viola e del clarinetto basso, mentre la seconda e la quarta hanno entrambe lunghe note tenute nella parte di violoncello; la quinta e ultima sezione combina questi materiali. La transizione fra le sezioni avviene il più gradualmente possibile e in diversi momenti nelle varie parti: a volte è difficile stabilire dove finisca una sezione e dove cominci la successiva.

Nella prima, terza e quinta sezione il flauto e/o l'ottavino presentano lunghe linee melodiche, formate da motivi più brevi messi insieme. Questa scrittura ha riscontro in alcune delle mie opere precedenti e ha radici nello studio della cantillazione delle Scritture ebraiche che ho svolto nel 1976-77.

Eight Lines (1983) è la stessa composizione di *Octet* (1979), con l'aggiunta di un secondo quartetto d'archi. In questo modo, ho inteso risolvere alcune difficoltà esecutive di *Octet* legate alla presenza di un solo interprete per parte; per i due violinisti, c'era il problema di eseguire dei difficili passaggi a doppia corda con l'intonazione giusta. In *Eight Lines*, è bastato ricorrere a due violini primi e due violini secondi: ciascun violinista può così suonare una nota alla volta anziché due, riuscendo più facilmente a mantenere l'intonazione. Per la viola e il violoncello, l'aggiunta di un secondo interprete per parte ha consentito di ripartire i rapidi motivi in crome tra i due strumentisti, che possono così suonarli senza fatica. Questa piccola modifica nell'organico ha portato a una grande differenza nell'esecuzione. *Eight Lines* è l'unica versione del pezzo adatta a essere eseguita.

[*Program Note* e parte di *Notes on performance* da Steve Reich, *Eight Lines*, Hendon Music, Boosey & Hawkes, 1980]

The Desert Music

La composizione di *The Desert Music* è stata intrapresa nel settembre 1982 e completata nel dicembre 1983. Il lavoro sull'orchestrazione è continuato sino al febbraio del 1984. L'opera è stata composta su commissione della Radio della Germania occidentale di Colonia, che l'ha presentata in prima esecuzione mondiale, e della Brooklyn Academy of Music di New York, dove la Brooklyn Philharmonic Orchestra diretta da Michael Tilson Thomas ne ha presentato la prima esecuzione americana. È composta su testi del poeta americano William Carlos Williams e dura circa 48 minuti.

Il titolo è tratto da un'antologia di poesie di Williams, *The Desert Music*. Da questa antologia, ho scelto estratti di *The Orchestra* e di *Theocritus: Idyl I - A version from the Greek*. Da un'altra antologia ho scelto un breve estratto di *Asphodel, That Greeny Flower*. Nessuna poesia vi figura per intero. L'ordinamento degli estratti è opera mia e rappresenta la mia prima decisione compositiva; la forma dell'opera ad ampio arco si basa su quella del testo.

Come indicato nella partitura, vi sono cinque movimenti che formano nell'insieme un grande arco, A-B-C-B-A: il primo e il quinto sono rapidi e presentano lo stesso ciclo armonico; il secondo e il quarto sono in tempo moderato, hanno lo stesso testo («Well, shall we / think or listen?») e lo stesso ciclo armonico, diverso da quello del primo e del quinto movimento; il terzo movimento, quello centrale, è il più lungo (18 minuti) ed è anch'esso strutturato in forma ad arco A-B-A. Le sezioni A sono lente, mentre la sezione B si svolge al tempo moderato del secondo e del quarto movimento. Il terzo movimento ha un proprio ciclo armonico.

I movimenti vanno eseguiti in successione, senza pausa. I cambiamenti di tempo tra i movimenti avvengono bruscamente, con una modulazione metrica, nel rapporto 3:2, sia per passare a un tempo più lento (semiminima con il punto = semiminima), sia per passare a uno più veloce (terzina di crome = croma).

Seguendo l'ordinamento del testo, ho composto tre cicli armonici come base per i singoli movimenti. Questi cicli consistono di una serie di accordi pulsanti, simili nel ritmo alle pulsazioni di *Music for Eighteen Musicians*, ma

più cromatici e dal colore armonico più "scuro" in risposta al carattere del testo di *The Desert Music*. Il ciclo del primo e del quinto movimento cadenza su un re minore dorico, anche se con una certa ambiguità che è dovuta al fatto che un accordo prominente di dominante alterata sul la segue il re, ma che un accordo di dominante alterata sul fa lo precede. Il ciclo del secondo e del quarto movimento non ha una cadenza definita su alcun centro tonale, benché anch'esso presenti un accordo prominente di dominante alterata sul la. Il ciclo dell'ampio terzo movimento è il più ambiguo di tutti, dato che vi sono tutti accordi di dominante alterata le cui fondamentali si muovono per terze maggiori e minori, rendendo una cadenza impossibile.

Dunque, il movimento armonico complessivo di *The Desert Music* va dalla possibilità di un centro sul re minore dorico a una crescente ambiguità, finché nel terzo movimento, dove il testo sembrerebbe suggerirlo, non vi è alcun chiaro centro armonico. L'ambiguità permane sino al quinto movimento inoltrato quando, proprio prima dell'ingresso del coro, c'è una ampia cadenza orchestrale in re minore dorico, benché si provenga da un accordo di dominante alterata sul fa. L'unico accordo presente in tutti i movimenti è la dominante alterata sul la; questo accordo è usato nelle transizioni da un movimento all'altro a ogni cambio di tempo. L'opera si conclude con le voci femminili, i violini e gli strumenti a bacchette [i *mallets instruments*, idiofoni in legno e in metallo] che pulsano le note sol, do, fa, la (dal grave all'acuto), che sono anche i toni comuni tra l'accordo di dominante alterata sul la, il re minore dorico e il fa maggiore. Il pezzo, pertanto, termina con una certa ambiguità armonica che viene parzialmente ma non completamente risolta.

In *The Desert Music* ho voluto coinvolgere tutti gli strumenti dell'orchestra nel suonare i motivi melodici ripetitivi "a intreccio" che si riscontrano anche in varie mie opere precedenti. Gli archi danno inizio a questo genere di intreccio poliritmico poco dopo le prime pulsazioni del movimento d'apertura, subito prima dell'ingresso del coro sulle parole «Begin, my friend»; i sintetizzatori raddoppiano gli archi per dare loro quello slancio in più necessario in questo tipo di interazione ritmica. Per tutta la durata del pezzo, il coro è sostenuto in raddoppio dai legni o dagli ottoni con sordina; questa, naturalmente, è una tecnica antica, che qui contribuisce a creare una fusione tra timbri vocali e strumentali, con cui lavoro sin dalla composizione di *Drumming* nel 1971. Per dare ancora più rilievo a questa combinazione timbrica, sia il coro che i legni sono amplificati e mixati insieme. La percussione è onnipresente, di solito con gli strumenti a bacchette che stabiliscono le pulsazioni di base; qua e là si possono anche ascoltare maracas, *clicking sticks*, grancasse, timpani e tam-tam.

La pulsazione all'inizio e alla fine di *The Desert Music*, che ricorre anche attraverso l'opera, è importante sia sul piano musicale sia come tacita risposta e commento al testo poetico. I cicli armonici dei movimenti si configurano come una specie di corale pulsante. La pulsazione si sviluppa anche nel secondo e nel quarto movimento a partire da una semplice croma pulsante

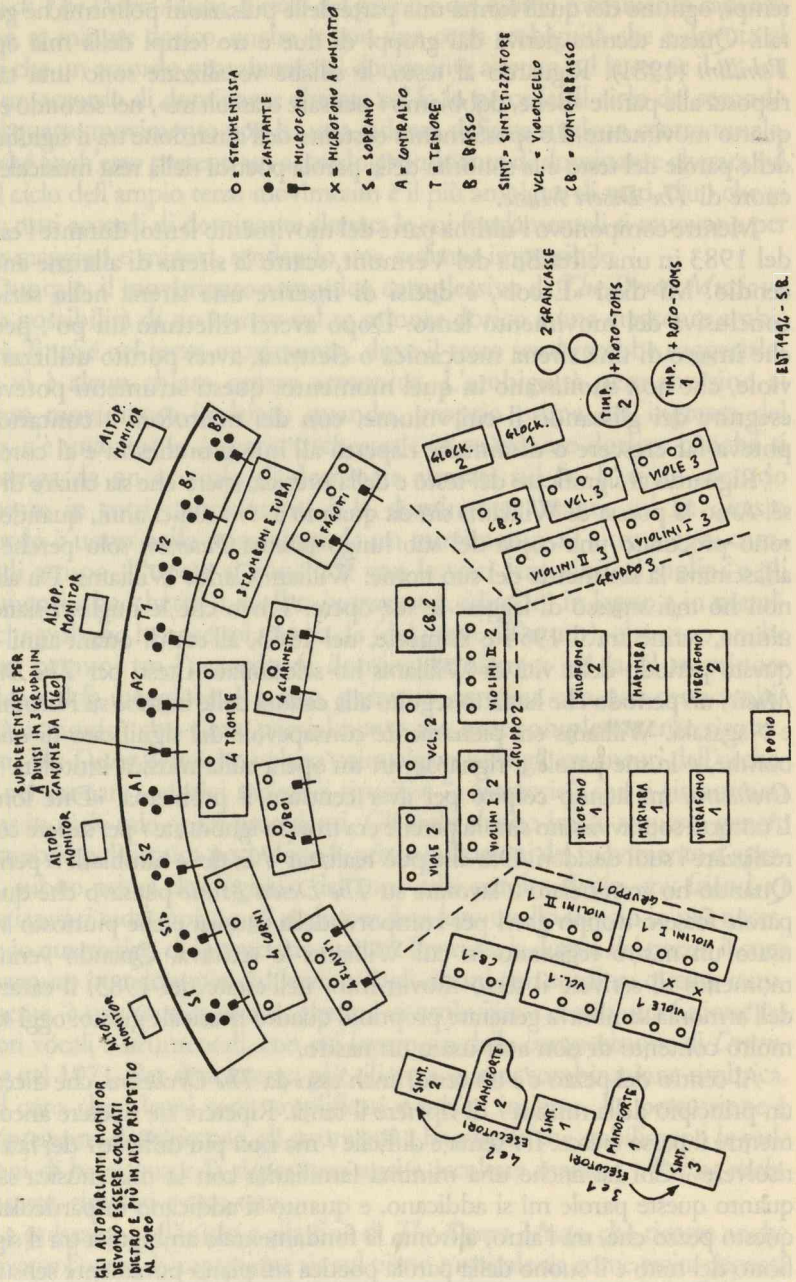
in tutte le voci e strumenti, sino a costruire gruppi a incastro di due e tre tempi, ognuno dei quali forma una parte delle pulsazioni poliritmiche generali. Questa tecnica deriva dai gruppi di due e tre tempi della mia opera *Tehillim* (1981). Riguardo al testo, le sillabe vocalizzate sono una tacita risposta alle parole «Bene, dobbiamo / pensare o ascoltare», nel secondo e nel quarto movimento. Lo spostamento costante dell'attenzione tra il significato delle parole del testo e la sonorità della parola poetica nella resa musicale è il cuore di *The Desert Music*.

Mentre componevo l'ultima parte del movimento lento, durante l'estate del 1983 in una cittadina del Vermont, scattò la sirena di allarme antincendio. Mi dissi «Ecco!», e decisi di inserire una sirena nella sezione conclusiva del movimento lento. Dopo averci riflettuto un po', pensai che invece di una sirena meccanica o elettrica, avrei potuto utilizzare le viole, che non suonavano in quel momento; questi strumenti potevano eseguire dei glissando il cui volume, con dei microfoni a contatto, si poteva far crescere o diminuire rispetto all'intera orchestra e al coro.

Riguardo al significato del testo e della musica, spero che sia chiaro di per sé. Amo la poesia di Williams sin da quando avevo sedici anni, quando mi sono procurato una copia del suo lungo poema *Paterson* solo perché mi affascinava la simmetria del suo nome: William Carlos Williams. Da allora non ho mai smesso di leggere le sue opere. Trovo che le migliori siano le ultime, scritte tra il 1954 e la morte, nel 1963, all'età di ottant'anni. Da questo periodo della vita di Williams ho selezionato i testi per *The Desert Music*, un periodo che ha fatto seguito alla caduta delle bombe su Hiroshima e Nagasaki. Williams era pienamente consapevole del significato di queste bombe, e le sue parole a riguardo, in un'opera sulla musica intitolata *The Orchestra*, mi hanno colpito per aver centrato il problema: «Dite loro: / L'uomo è sopravvissuto sinora perché era troppo ignorante / per sapere come realizzare i suoi desideri. Ora che può realizzar- / li, deve cambiarli o perire». Quando ho cominciato a lavorare su *The Desert Music* pensavo che queste parole fossero troppo gravi per comporvi della musica e che piuttosto avrei usato un nastro registrato in cui Williams le recitava. Quando venne il momento di scrivere il terzo movimento, nell'estate del 1983, il carattere dell'armonia sembrava generare proprio il quadro musicale giusto: oggi sono molto contento di non aver usato un nastro.

Al centro del pezzo c'è un testo, anch'esso da *The Orchestra*, che dice: «È un principio della musica / di ripetere il tema. Ripetere / e ripetere ancora / mentre il passo cresce. Il / tema è difficile / ma non più difficile / dei fatti da risolvere». Chi ha anche una minima familiarità con la mia musica saprà quanto queste parole mi si addicano, e quanto si addicano in particolare a questo pezzo che, tra l'altro, affronta la fondamentale ambiguità tra il significato del testo e il suono della parola poetica sul piano puramente sensuale.

[Note by the composer, in Steve Reich, *The Desert Music*, Hendon Music, Boosey & Hawkes, 1984]



The Desert Music

Steve Reich in conversazione con Jonathan Cott

J. C. – *Tutti i grandi eventi, disse una volta William Blake, cominciano con la pulsazione di un'arteria; si potrebbe quasi dire: «Al principio c'era la pulsazione». E al principio di The Desert Music si entra subito nel regno della pulsazione.*

S. R. – Proprio così, della pulsazione pura e semplice. L'inizio del pezzo è una specie di corale, solo che invece di singoli accordi che vibrano per un certo tempo con note tenute, gli accordi sono delle pulsazioni; invece di un suono fisso, ci sono delle crome ripetute molte volte che comunicano un'energia ritmica che non si riuscirebbe a ottenere con dei suoni tenuti. E questa energia permane sino alla fine, sostenuta in vari modi dagli strumenti a bacchette. *The Desert Music* comincia con questa pulsazione in modo da stabilire il tono emotivo, la struttura e l'armonia di tutta la composizione.

J.C. – *The Desert Music è il titolo di un volume di poesie di William Carlos Williams, dal quale hai tratto gran parte dei testi per la tua opera. I testi di Williams che hai scelto, però, non riguardano affatto il deserto. Mi chiedevo se l'idea del deserto - di un territorio irredimibile che pone il viaggiatore a confronto con se stesso e il cui silenzio porta ad ascoltare la voce più intima del proprio essere - ha a che vedere con il titolo e con l'atmosfera del pezzo.*

S.R. – Mentre componevo *The Desert Music*, e mentre il titolo agiva su di me, mi sono venute in mente varie immagini, in relazione a dei deserti molto particolari: uno di questi era il Sinai. Quando gli Ebrei entrarono nel Sinai 3.500 anni fa, nel loro esodo dall'Egitto, andavano in una terra dove la vita era insopportabile, dove avrebbero dovuto morire, e dove sopravvissero solo grazie all'intervento divino. È significativo che la rivelazione divina non sia avvenuta nella terra d'Israele, ma nel deserto, in una terra che non appartiene a nessuno. Nel Nuovo Testamento, Gesù va nel deserto per affrontare le sue visioni, per vincere le tentazioni, per sconfiggere il diavolo, per combattere contro la pazzia; è un'idea che si può riscontrare anche nei racconti di Paul Bowles, ai

nostri tempi. Il deserto si associa alle allucinazioni e alla follia, minaccia gli schemi normali di pensiero.

A questo proposito, ricordo di aver attraversato spesso il Mojave nei miei viaggi dalla o verso la California. A volte cominciavo ad avvertire delle strane sensazioni per via della disidratazione. Dovevo bere enormi quantità di liquidi per proseguire e per consentire alla mia mente di funzionare normalmente.

Un altro deserto è centrale in *The Desert Music* : White Sands e Alamogordo, nel Nuovo Messico, dove si sviluppano e si sperimentano continuamente nuove armi del tipo più distruttivo e sofisticato. Nascono agli occhi del resto del mondo esistono macchine infernali che potrebbero portare alla distruzione del pianeta, ed è a questa possibilità che William Carlos Williams fa riferimento nel testo del terzo movimento («L'uomo è sopravvissuto sinora perché era troppo ignorante per sapere come realizzare i suoi desideri. Ora che è in grado di realizzarli, deve cambiarli o perire»). Queste immagini mi hanno colpito; sembrano avere profonde radici nell'immaginario collettivo quando si rievoca l'idea del deserto.

J.C. – *Che relazione c'è tra queste associazioni e la musica?*

S.R. – Beh, in *The Desert Music* non ho voluto ritrarre un deserto, come avviene ad esempio nella *Grand Canyon Suite* : non ci sono evocazioni pittoresche di dune di sabbia! Non credo vi sia alcuna correlazione tra il titolo e la musica, al di là della scelta dei testi.

Ora che ci penso, però, l'ultimo movimento ha una sezione orchestrale d'apertura molto estesa. Quando l'ho fatta ascoltare per la prima volta su nastro a David Drew - della mia casa editrice, Boosey & Hawkes - ricordo di essermi voltato verso di lui e di avergli detto: «Fuori nella pianura, correndo come un dannato». Questa è l'immagine: è come se si fosse nel deserto e si cercasse di correre il più velocemente possibile. Ci sono delle grandi nuvole di armonia che fanno inclinare la struttura ritmica in varie direzioni sino al numero 318 della partitura quando finalmente, dopo circa 40 minuti, si ritorna al centro tonale del pezzo. Per me è un momento di grande emozione; il coro entra e canta: «Inseparabile dal fuoco / la sua luce / ha precedenza su di esso. / Chi più farà avanzare la luce / chiamatelo come volete!». L'ultimo verso viene appena enunciato e poi si torna alla pulsazione, quella di cui parlavamo all'inizio. Dunque sì, in un certo senso, almeno per me, c'è un deserto in questo pezzo, ed è all'inizio del movimento conclusivo, dove non ci sono parole.

J.C. – *Al primo ingresso del coro nella sezione iniziale di The Desert Music si ascolta il canto, ma non ci sono parole.*

S.R. – Infatti; il coro attacca senza parole. Sai, una voce può cantare delle parole, ma a cosa si presta ascolto, alla voce o alle parole? In certi momenti in *The Desert Music* non c'è più niente da dire, ci sono cose che si possono esprimere solo musicalmente; così la voce continua, senza

parole, come parte integrante dell'orchestra. Il testo affiora da un suono non verbale, del tutto astratto, dicendo: «Comincia, amico...». Forse è proprio il caso che l'opera cominci e finisca con un uso del tutto astratto della voce, che entra nel testo e poi ne esce di nuovo.

J.C. – *Tra i testi della tua opera precedente per voci e strumenti, Tehilim, c'è un salmo dalla Bibbia che dice: «I cieli narrano la gloria di Dio / e l'opera delle Sue mani espone il firmamento. / Giorno dopo giorno si esprime il detto, / notte dopo notte la conoscenza si rivela. / Non ci sono detti né parole / eppure la loro voce si ode».*

S.R. – Sì, sono versi del Salmo 19. La “voce” è quella del sole, della luna e delle stelle. Il patriarca Abramo leva lo sguardo al cielo e pensa: «C'è un'intelligenza dietro tutto questo», ascolta la voce dell'universo percepibile. Invece di concludere: «Adoriamo il sole, o la luna, o le stelle», Abramo capisce di aver recepito un messaggio senza parole, di avere una visione intuitiva, sostanzialmente non verbale, dell'universo.

Qualunque composizione musicale con un testo - opere, cantate e così via - deve prima di tutto funzionare semplicemente in quanto musica da ascoltare a occhi chiusi, senza capire neanche una parola; altrimenti, non è musicalmente riuscita, è un “accompagnamento morto”. Per il compositore, il testo può agire da stimolo, come nel caso dei testi di Williams per me. *The Desert Music* è nata dal testo; ho scelto dei versi di Williams, li ho organizzati formalmente, e poi è cominciata a venire la musica. Le parole sono il motore primario, ma l'ascoltatore non deve necessariamente saperlo, deve semplicemente ascoltare e, si spera, se coinvolto emotivamente, seguirà anche il testo.

J.C. – *«Sono perfettamente / sveglio. La mente / è in ascolto» è uno dei passi di Williams inclusi in The Desert Music.*

S.R. – Sai, alcuni critici delle mie opere precedenti credono che avessi intenzione di creare una specie di musica ipnotica o di trance, e io ho sempre pensato: «No, no, no, no; voglio che siate perfettamente svegli e che ascoltiate dettagli che non avete mai udito prima!». La gente ascolta come vuole, naturalmente, e non ho nulla da dire a riguardo, anche se io ho composto la musica, ma in verità preferisco che ad ascoltare ci sia qualcuno che è perfettamente e completamente sveglio, che ascolta più di quello che sente di solito, anziché qualcuno che è “fuori” e che riceve solo delle impressioni effimere.

J.C. – *Questo fa pensare all'idea buddhista della mente “in attesa”.*

S.R. – Bisogna trovarsi in stato di quiete relativa per udire dei dettagli acustici. Qualunque pratica di meditazione si basa sul silenzio, interno ed esterno. Williams dice: «Chiudiamo gli occhi / a metà» (si chiudono gli occhi a metà per ascoltare con maggiore intento), e continua: «Noi non / lo sentiamo con i nostri occhi. / Non è neanche / la nota di un flauto, è la relazione / della nota di un flauto con un tamburo». E poi, d'improvviso, gli occhi sono aperti: «Sono perfettamente / sveglio». È come se ti raggiungesse e ti afferrasse: «La mente / è in ascolto». A questo

punto il coro canta: «dee-dee-dee-dee-dee...», una musica completamente non verbale, lasciandosi alle spalle il linguaggio.

J.C. — *Si ritorna di nuovo alla pulsazione.*

S.R. — Pulsazione e vocalizzo, puro suono. «Sono perfettamente / sveglio. La mente / è in ascolto». E via nella pulsazione: le parole giungono al termine, e la comunicazione musicale prende il sopravvento.

J.C. — *Uno degli elementi che contribuiscono alla comunicazione musicale, in The Desert Music, è il modo straordinario in cui usi e sviluppi una certa ambiguità ritmica, che si riscontra spesso anche nella musica africana. Un altro elemento consiste nell'elaborazione simultanea di semplici materiali musicali a diverse velocità, caratteristica anche della musica balinese.*

S.R. — Ascoltare *umm-pah-pah, umm-pah-pah* ripetersi all'infinito è intollerabile, proprio un errore. Così, se si vuole scrivere musica ripetitiva, in qualunque modo lo si intenda, bisogna lavorare per preservare una leggerezza e un'ambiguità costanti nella disposizione degli accenti, degli attacchi e delle conclusioni. Molto spesso, mi sono trovato a lavorare in frasi di dodici tempi, che si possono dividere in modi diversi: l'ambiguità tra tempo ternario e binario spesso è la linfa ritmica vitale nella mia musica. La mente all'ascolto ha libertà di movimento nell'ambito della trama musicale, un movimento che la trama stessa favorisce. Senza questa flessibilità di prospettiva, ci si ritrova con qualcosa di goffo e di noioso.

Riguardo alla tua seconda osservazione sulla combinazione di diverse velocità musicali, ricordo che anni fa qualcuno mi chiese, quasi per mettermi alla prova: «Ma Lei, non compone mai della musica *lenta*?». In effetti, era una buona domanda. Replicai di rimando: «Nel mio *Octet*, a cosa farà più attenzione, ai pianoforti - la sezione ritmica a rapide crome che non cede mai d'intensità - o agli archi, che suonano con ritmi molto più dilatati?». Gli strumenti di sostegno come gli archi o l'organo elettrico hanno un ritmo di movimento molto lento nei miei pezzi, mentre tra loro si sente il brusio di un prospero formicaio: la metropoli mormora, ma le nuvole sovrastanti passano tranquille su un campo. Gli ascoltatori non devono necessariamente ascoltare solo una cosa o l'altra, ma possono seguire eventi diversi che si verificano contemporaneamente. Sto cercando di presentare un movimento lento e un movimento veloce simultaneamente, in modo che creino musica insieme.

J.C. — *Si è detto che la pittura contemporanea in molti casi si presta a essere interpretata come un'espansione di aspetti particolareggiati nella trama e nell'ornamentazione delle opere degli antichi maestri. Questa osservazione sembra addicersi anche alla tua musica.*

S.R. — Alcuni passaggi musicali che presentano affinità con il genere di musica che scrivo esistono da tempo nella tradizione occidentale. Il Preludio in do maggiore che apre il primo libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, ad esempio, è formato da sequenze: sempre lo stesso ritmo ripetuto mentre le note cambiano. Nell'ouverture di *Das Rhein-*

gold, un accordo di mi bemolle maggiore viene sostenuto sin dall'inizio per vari minuti con poche e lente modifiche. Ma si tratta di spunti che si verificano *en passant*, di casi particolari nell'ambito di un linguaggio musicale sostanzialmente diverso. Bach sta iniziando una serie di preludi e fughe per tastiera in tutte le tonalità maggiori e minori; comincia in do, la tonalità di base, con un preludio la cui scrittura imita quella liutistica, per poi passare a pezzi più complessi in altre tonalità. Wagner sostiene la tonalità di mi bemolle come una specie di metafora musicale del fiume che fluttua avvolto dalla foschia che poco a poco si dirada.; secondo alcuni questo mi bemolle tenuto rappresenta il "Leitmotive della Natura". Ad ogni modo, è noto che Wagner è per un cromatismo estremo, che ha poi portato a Schönberg. Soltanto oggi questo genere di motivi melodici ripetitivi e di lunghe armonie tenute sono al centro dell'interesse compositivo: sono il piatto principale, per così dire. Questo ha dato vita a molte nuove opere musicali.

J.C. – *In ultima analisi, mi sembra che la musica e il testo di The Desert Music trattino in realtà dell'ascoltare e del vedere, del suono e della luce.*

S.R. – Un giorno ho avuto una visione in cui la luce diveniva una metafora per l'armonia, per la tonalità. Sai, naturalmente, che le note sulla tastiera del pianoforte non esauriscono il campo delle note esistenti, c'è una continuità di vibrazioni dal grave all'acuto nei suoni che possiamo udire. Lentamente, in oltre mille anni, nell'ambito di questa completa continuità di vibrazioni dal grave all'acuto, i musicisti dell'Occidente hanno definito per evoluzione la selezione e l'ordine di note che troviamo sulla tastiera e in tutti gli altri nostri strumenti musicali: queste note e il sistema armonico di cui fanno parte mi colpiscono come una luce che si irradia dall'oscura infinità delle vibrazioni possibili. Quando ascoltavo due pezzi in particolar modo, la *Water Music* di Händel e *The Rake's Progress* di Stravinsky, avevo spesso la visione di una specie di nave di luce, che fluttuava su un fiume dai contorni molto oscuri, nel buio più completo.

Vedi, credo che le convenzioni umane siano, in un certo senso, la luce, una specie di mezzo di trasporto su cui viaggiamo, in cui viviamo e moriamo. E la costruzione umana che chiamiamo la nostra *musica* non è che una convenzione, qualcosa di cui abbiamo tutti contribuito a definire l'evoluzione e che non ha alla base alcuna legge finale o ultima; e naviga, nei miei pensieri, come una nave di luce lungo un corridoio dall'oscurità senza fine, cercando di conservarsi il più a lungo possibile. Né più né meno.

New York, aprile 1985

[*Steve Reich in conversation with Jonathan Cott*, CD Nonesuch 79101
The Desert Music / Steve Reich and Musicians / Chorus and Members of
the Brooklyn Philharmonic / dir. Michael Tilson Thomas]

Sextet

Sextet (1985) è articolato in cinque movimenti da eseguire in successione, senza pausa. I movimenti sono disposti in forma ad arco, A-B-C-B-A: il primo e l'ultimo sono veloci, il secondo e il quarto moderati, il terzo è lento. I cambiamenti di tempo avvengono bruscamente all'inizio di ciascun nuovo movimento mediante modulazioni metriche a un tempo più lento o più veloce. I movimenti sono organizzati anche sul piano dell'armonia: il primo e il quinto hanno un ciclo di accordi comune, il secondo e il quarto ne hanno un altro e il terzo un altro ancora. Le armonie consistono in prevalenza di accordi di dominante con toni aggiunti per creare un linguaggio armonico più scuro, cromatico e vario rispetto alle mie opere precedenti. Sia la struttura ciclica dei movimenti sia il linguaggio armonico mi sono stati suggeriti da *The Desert Music* (1984), che avevo completato qualche tempo prima.

Gli strumenti a percussione generano di norma suoni di durata relativamente breve. In *Sextet* mi interessava superare questo limite. Nel secondo movimento, la presenza del vibrafono suonato con l'archetto come voce strumentale di base, anziché per un semplice effetto occasionale, è servita a ottenere suoni di lunga durata. Il ricorso al sintetizzatore come organo elettrico ha consentito di produrre suoni lunghi continui, che non sono realizzabili con il pianoforte. Gli strumenti a bacchette utilizzati (marimba, vibrafono ecc.) sono essenzialmente strumenti dal registro medio e acuto, senza registro grave; per superare questo limite, ho usato la grancassa per raddoppiare il pianoforte o il sintetizzatore nei registri più gravi, specie nel secondo, terzo e quarto movimento. Alcune delle tecniche compositive di *Sextet* hanno riscontro in altre mie opere sin dall'epoca di *Drumming*, del 1971. Nel primo e nell'ultimo movimento ho fatto ricorso ampiamente alla tecnica della colmatatura, in cui due o tre musicisti che suonano strumenti diversi sostituiscono impulsi a pause per costruire motivi ripetitivi in canone tra loro. I bruschi cambiamenti di posizione ritmica (o fase) di una voce inserita nella trama contrappuntistica ripetitiva globale, ricorrenti in *Sextet*, figurano nella

mia musica sin da *Six Pianos*, del 1973. I canoni doppi, uno dei quali si muove lentamente (ai vibrafoni), mentre il secondo ha un passo rapido (ai pianoforti), cominciano a comparire in *Octet*, del 1979. Nel terzo e nel quinto movimento ho usato tecniche che hanno affinità con la musica africana, in cui vi è un'ambiguità di base nell'ambito di uno schema ritmico di dodici tempi tra la possibilità di suddividerlo in tre gruppi di quattro tempi o in quattro gruppi di tre tempi. Nel terzo movimento i vibrafoni eseguono un motivo dal profilo ritmico ambiguo, accentato a volte in quattro, a volte in tre dai pianoforti. Nel quinto movimento vi è un procedimento simile, ma a un tempo molto più rapido. L'effetto è di variare la percezione acustica di un fenomeno che in realtà resta immutato.

Verso la fine del quarto movimento ho usato un'altra tecnica in relazione a quella appena descritta, ma più recente. Questa tecnica consiste nel rimuovere gradualmente il materiale melodico nei sintetizzatori, lasciando che l'accompagnamento dei due vibrafoni divenga il nuovo centro dell'interesse melodico. Analogamente, l'accompagnamento dei pianoforti del secondo movimento diviene la melodia dei sintetizzatori nel quarto movimento. L'ambiguità in questo caso riguarda la distinzione tra melodia e accompagnamento. Credo che proprio ambiguità di questo genere diano vita a una musica basata sulla ripetizione.

Composto nel 1984-85, *Sextet* è stato commissionato dai Laura Dean Dancers and Musicians e dal governo francese per il Nexus Ensemble, che lo ha presentato in prima esecuzione, in una versione incompleta, a Parigi nel dicembre del 1984. Una volta completata, l'opera è stata eseguita in prima americana il 31 ottobre del 1985 al Next Wave Festival della Brooklyn Academy of Music, come musica per *Impact* di Laura Dean. La prima americana in forma da concerto si è svolta alla Avery Fischer Hall di New York, il 20 gennaio 1986 con l'ensemble Steve Reich and Musicians e con componenti del Nexus Ensemble.

L'organico comprende tre marimbe, due vibrafoni, due grancasse, crotali, *sticks*, tam-tam, due pianoforti e due sintetizzatori. Ci sono sei interpreti: quattro alle percussioni e due per gli strumenti a tastiera. La durata è di circa 28 minuti.

[Note dal CD Nonesuch 79138 *Sextet* / Steve Reich and Musicians and members of Nexus Ensemble]

New York Counterpoint

New York Counterpoint (1985) riprende le idee di *Vermont Counterpoint* (1982), in cui un solista suona sulla base di un nastro preregistrato di se stesso. In *New York Counterpoint* il solista preregistra dieci parti di clarinetto e clarinetto basso ed esegue dal vivo l'undicesima parte sulla base del nastro. Ho usato varie tecniche di composizione che hanno riscontro nella mia musica precedente: le pulsazioni d'apertura derivano in ultima analisi dall'inizio di *Music for Eighteen Musicians* (1976); l'impiego di motivi melodici ripetitivi "a incastro" eseguiti da multipli dello stesso strumento si può trovare anche tra le mie prime opere, *Piano Phase* (per due pianoforti o due marimbe) e *Violin Phase* (per quattro violini), entrambe del 1967. Nel tipo di motivi, nella loro combinazione armonica e nel ritmo più rapido dei cambiamenti, questo pezzo presenta delle affinità con altre mie composizioni, in particolare *Sextet* (1985).

New York Counterpoint è in tre movimenti, veloce-lento-veloce, eseguiti in successione, senza pausa; il cambiamento di tempo è brusco e si basa sul rapporto 1:2. Il metro è in $3/2 = 6/4$ ($= 12/8$) e, come spesso avviene quando compongo facendo riferimento a questo schema metrico, c'è un'ambiguità tra la possibilità di ascoltare battute di 3 gruppi di 4 ottavi, o di 4 gruppi di 3 ottavi. Nell'ultimo movimento di *New York Counterpoint* i clarinetti bassi accentuano prima una e poi l'altra suddivisione, mentre gli altri clarinetti non cambiano. Gli spostamenti d'accento provocano l'effetto di variare la percezione acustica di un fenomeno che in realtà resta immutato.

[*Program Note*, in Steve Reich, *New York Counterpoint*, Hendon Music, Boosey & Hawkes 1989]

Three Mouvements

La disposizione dell'orchestra sul palco è insolita e segue lo stesso schema che ho adottato in *The Desert Music* (1984) per orchestra e coro: gli strumenti a bacchette (due marimbe e due vibrafoni) sono situati insieme ai due pianoforti direttamente di fronte al direttore. Questi strumenti suonano continuamente e stabiliscono la base ritmica del pezzo; se fossero stati collocati al solito posto alle spalle dell'orchestra, il ritardo tra il tempo che gli altri strumenti ascoltano dalle percussioni e il tempo che vedono battere al direttore sarebbe risultato in una mancanza di sincronismo. L'aver collocato le percussioni direttamente di fronte al direttore consente all'intera orchestra di poter vedere e ascoltare un unico tempo.

Gli archi dell'orchestra sono divisi in due sezioni esattamente uguali, collocate una a destra e una a sinistra, come nella *Musica per archi, percussioni e celesta* di Bartók. Questa disposizione serve a chiarire il contrappunto tra i due insiemi di archi; nell'ambito di ciascun insieme gli strumentisti possono effettuare le stesse arcate, e l'ascoltatore può distinguere i due gruppi più chiaramente. Nella sezione pulsante di apertura ogni cambiamento graduale nell'armonia viene alternato tra i due gruppi di archi con lievi sovrapposizioni. Questo lento passaggio da un accordo a un altro potrebbe evocare la luce che cambia al lento movimento delle nuvole nel cielo. In termini musicali, potrebbe ricordare l'episodio centrale dei *Cinque pezzi per orchestra* di Schönberg, "Farben" o "Mattina d'estate presso un lago".

Le armonie iniziali sono per lo più accordi di dominante alterata le cui fondamentali si muovono per terze minori - la, re bemolle, si bemolle, sol e mi - suggerendo l'accordo di settima diminuita. Questo movimento tonalmente ambiguo ricorre nel corso dell'intera opera finché, proprio alla fine, risolve in la minore.

I tre movimenti, veloce-lento-veloce, vengono eseguiti senza pausa; il tempo del movimento centrale è esattamente la metà di quello del primo movimento, e il movimento finale ritorna al tempo di quello d'apertura.

Dopo l'episodio iniziale basato su pulsazioni, il primo movimento passa gradualmente all'esposizione di motivi melodici, in un modo che rende difficile individuare dove avviene questo passaggio. Il secondo movimento deriva direttamente dal mio *Sextet* (1985). Nel quarto movimento di *Sextet* ho usato dei sintetizzatori per eseguire dei motivi melodici lenti in canone a due voci, richiamando la sonorità di oboi e clarinetti; qui questo materiale viene esposto da oboi e clarinetti insieme a dei violini sostenuti da due vibrafoni, grancassa, archi di registro grave e fiati. Infine clarinetti, oboi e violini si dissolvono, mentre l'accompagnamento di vibrafoni, grancassa, archi gravi e fiati diviene il nuovo centro melodico.

Il movimento rapido finale si rifà sia a *Sextet* sia a *New York Counterpoint* (1985). Dopo che le voci più acute dell'orchestra hanno costruito una trama canonica a due parti, le voci più gravi cominciano a distribuire gli accenti in modo da suddividere l'unità metrica in tre gruppi di quattro tempi e poi in quattro gruppi di tre tempi; questo genere di ambiguità ritmica è caratteristico della mia musica ormai da oltre vent'anni e ha ampi riscontri anche nella musica dell'Africa occidentale. Il pezzo si conclude con una specie di canone mensurale - un canone dove il soggetto figura simultaneamente a due o tre velocità diverse - il cui soggetto è un motivo ritmico che si riscontra nella parte della campana acuta della musica dell'Africa occidentale. Questo canone si muove verso l'acuto nell'intera orchestra, lasciandosi indietro il basso sino a raggiungere la cadenza su un acuto la minore.

[Programma di sala per la prima esecuzione dell'opera a St Louis, Missouri, il 3 aprile 1986]

Six Marimbas

Six Marimbas, composta nel 1986, è una trascrizione per marimbe della mia opera *Six pianos* (1973). L'idea di trascriverla è stata del mio amico percussionista James Preiss, che ha fatto parte del mio ensemble sin dal 1971 e aveva suonato in quella composizione. *Six pianos* non richiede una tecnica pianistica straordinaria e può essere eseguito anche da percussionisti. Considerando anche la difficoltà pratica di avere sei pianoforti sul palco, la trascrizione ne è derivata naturalmente.

Six Marimbas ha inizio con tre marimbe che eseguono lo stesso motivo ritmico di otto tempi, ciascuna con note diverse. Una delle altre marimbe comincia progressivamente a costruire un duplicato esatto della figurazione di uno degli strumenti che già sta suonando; la nuova marimba esegue dapprima le note del quinto tempo del motivo originario in corrispondenza del suo settimo tempo, poi quelle del primo tempo in corrispondenza del suo terzo tempo e così via, sino a ricostruire lo stesso motivo con le stesse note, ma due tempi fuori fase. Una volta completato questo processo di costruzione canonica, due altre marimbe raddoppiano alcuni dei motivi melodici che nascono dal rapporto tra le prime quattro marimbe. Mediante un incremento progressivo del volume, li fanno emergere alla superficie della musica, poi, diminuendo il volume, li fanno riassorbire lentamente nella trama contrappuntistica complessiva, all'interno della quale l'ascoltatore può udirli in combinazione con molti altri motivi, tutti già stabiliti dalla relazione tra le prime quattro marimbe. Il processo di costruzione ritmica, seguito dal raddoppio dei motivi che ne risultano, continua a svolgersi nelle tre sezioni del pezzo che sono indicate da cambiamenti di modo e da posizioni progressivamente più acute sulla marimba. La prima è in re bemolle maggiore, la seconda in mi bemolle di modo dorico, e la terza in si bemolle minore naturale.

[Note dal CD Nonesuch 79138 *Six Marimbas* / Manhattan Marimba Quartet and Members of Steve Reich and Musicians; anche in *Note by the Composer*, in Steve Reich, *Six Marimbas*, Hendon Music, Boosey & Hawkes, 1992]

The Four Sections

The Four Sections si riferisce alle quattro sezioni dell'orchestra: archi, legni, ottoni e percussioni. Il titolo ha un riferimento anche nei quattro movimenti dell'opera: lento, per gli archi (con legni e ottoni), lento, per le percussioni; moderato, per i legni e gli ottoni (con archi); rapido, per l'orchestra al completo. Il titolo descrive anche le quattro sezioni armoniche in cui si divide ciascun movimento.

L'idea di *The Four Sections* ha avuto origine da una conversazione con il direttore Michael Tilson Thomas nel 1986, che mi suggerì di scrivere un concerto per orchestra. Gli risposi che non scrivevo concerti e che, oltretutto, c'era un unico concerto per orchestra, quello di Bartók. L'idea di un solista contrapposto all'orchestra (melodia e accompagnamento) non mi piace e preferisco scrivere per strumenti identici, le cui parti s'intrecciano nell'ambito dell'insieme orchestrale (contrappunto). Michael precisò che non si riferiva all'idea di un solista *contrapposto* all'orchestra, ma piuttosto a un'opera in cui strumenti identici s'intrecciano all'interno delle singole sezioni dell'orchestra, con un tipo di scrittura che si riscontra già nelle parti di marimba o di violino di altre mie opere precedenti. Questo mi sembrò un modo eccellente di scrivere per orchestra, estendendo la portata di idee sulle quali avevo lavorato per anni. Accettai subito e cominciai a lavorare sul nuovo pezzo, che ho completato nell'agosto del 1987.

In contrasto con le altre mie opere, *The Four Sections* inizia a un tempo lento che diviene progressivamente più rapido nel corso del pezzo. Il primo movimento comincia con i violini primi in contrappunto a tre voci, cui si uniscono i violini secondi e le viole, anch'esse divise in tre parti canoniche; i violoncelli e i legni sottolineano alcune delle melodie risultanti da questa trama a nove voci. Sostenendo e accompagnando il tutto, gli ottoni, i sintetizzatori e i contrabbassi suonano dei lunghi accordi tenuti.

Dopo circa dieci minuti, comincia bruscamente il secondo movimento con due vibrafoni, due pianoforti, e due grancasse. Anche se il tempo

resta lento, gli accenti di grancassa e di pianoforte contro i due vibrafoni, a incastro, creano una musica percussiva dal profilo estremamente angolare e irregolare in netto contrasto con il primo movimento.

Il terzo movimento inizia a un tempo un po' più rapido, con un assolo di oboe in cui la durata di una croma equivale a quella di una terzina alla fine del movimento precedente. Come ho sottolineato prima, ogni movimento si divide in quattro sezioni armoniche e in questo movimento ciascuna sezione è dedicata a un diverso insieme strumentale: la prima è per un trio di oboi le cui parti si intrecciano tra loro; la seconda è incentrata su un trio di clarinetti che si intrecciano suonando legato, mentre la terza è per un doppio trio di trombe e clarinetti; nella quarta sezione, a un tempo più rapido, un doppio trio di flauti e clarinetti viene sostenuto da due trombe e dall'intera sezione degli archi.

Il quarto movimento ha inizio bruscamente con i vibrafoni, le marimbe e i pianoforti a un tempo rapido. La nuova unità metrica di una semiminima equivale a una semiminima col punto della fine del movimento precedente. I secondi violini, le viole e i vibrafoni costruiscono progressivamente un motivo a rapida ripetizione mentre i primi violini e i flauti creano, una nota alla volta, una melodia nel registro acuto. D'improvviso i pianoforti, le grancasse, i contrabbassi e i violoncelli cominciano ad aggiungere degli accenti gravi (analogamente a quanto avviene nel secondo movimento) che danno una nuova interpretazione dell'accentuazione metrica. Una volta completata, questa costruzione modula attraverso le quattro armonie citate prima, cambiando accento metrico e forma melodica nel processo. Infine, l'insieme al completo giunge a una cadenza in fa diesis. La durata complessiva dell'opera è di circa 25 minuti.

[Note dal CD Nonesuch 79220 *The Four Sections* / London Symphony Orchestra, dir. Michael Tilson Thomas; riportato in gran parte anche in Steve Reich, *The Four Sections: for orchestra*, Hendon Music, Boosey & Hawkes 1991]

Electric Counterpoint

In *Electric Counterpoint* (1987) il solista preregistra sino a dieci parti per chitarra e due parti per basso elettrico, e suona dal vivo un'undicesima parte per chitarra (l'ultima) sulla base del nastro registrato. Ringrazio Pat Metheny per avermi mostrato come migliorare il pezzo con una scrittura più idiomatica per la chitarra.

Electric Counterpoint è in tre movimenti, veloce-lento-veloce, da eseguire in successione, senza pausa. Il primo movimento, dopo una sezione pulsante introduttiva in cui vengono esposte le armonie di base, fa uso di un tema che deriva dalla musica per corno dell'Africa centrale, di cui sono venuto a conoscenza tramite l'etnomusicologo Simha Arom. Questo tema si sviluppa in un canone a otto voci; mentre le due chitarre rimanenti e il basso suonano armonie pulsanti, il solista raddoppia motivi melodici che risultano dall'intreccio contrappuntistico delle otto chitarre preregistrate.

Il secondo movimento si svolge alla metà del tempo, è in una tonalità diversa e introduce un nuovo tema che si sviluppa gradualmente con nove chitarre in canone. Ancora una volta, due chitarre e il basso stabiliscono la base armonica, mentre il solista dà risalto ai motivi melodici che risultano dalla trama contrappuntistica complessiva.

Il terzo movimento ritorna alla tonalità e al tempo originali, e introduce un nuovo motivo in metro ternario. Dopo che si è formato un canone per quattro chitarre, due bassi entrano d'improvviso dando ancor più risalto allo schema metrico ternario. Il solista introduce quindi una nuova serie di accordi strappati su cui si costruisce un canone a tre chitarre; una volta che li ha completati, torna a raddoppiare i motivi melodici che risultano dal contrappunto complessivo. Bruscamente i bassi introducono un'instabilità nella tonalità e nel metro, oscillando tra mi minore e do minore e tra 3/2 e 12/8, in modo da far sentire prima tre gruppi di quattro crome e poi quattro gruppi di tre crome. Queste oscillazioni tonali e metriche avvengono con rapidità crescente finché, alla fine, i bassi gradualmente si dissolvono e le ambiguità vengono

risolte finalmente con l'affermazione della tonalità di mi minore e del metro in 12/8.

Electric Counterpoint è stato commissionato dal Next Wave Festival della Brooklyn Academy of Music per il chitarrista Pat Metheny. È stato composto durante l'estate del 1987. Dura circa 15 minuti ed è il terzo di una serie di pezzi (*Vermont Counterpoint* del 1982 per il flautista Ransom Wilson, *New York Counterpoint* del 1985 per il clarinetista Richard Stoltzman) in cui dei solisti suonano sulla base di nastri preregistrati da loro stessi.

Settembre 1987

[Note dal CD Nonesuch 79176 *Electric Counterpoint* / Pat Metheny]

Different Trains

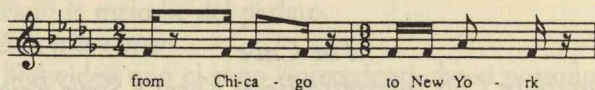
Different Trains (1988) per quartetto d'archi e nastro magnetico inaugura un nuovo modo di comporre, le cui radici risalgono ai miei pezzi con parlato su nastro magnetico *It's gonna rain* (1965) e *Come Out* (1966). Il concetto fondamentale è che delle registrazioni di parlato generano il materiale per gli strumenti musicali.

L'idea di quest'opera deriva dalla mia infanzia. Quando avevo un anno, i miei genitori si sono separati: mia madre si trasferì a Los Angeles e mio padre rimase a New York, con l'accordo di dividersi la mia custodia; ho dovuto così viaggiare in treno di frequente tra New York e Los Angeles dal 1939 al 1942, accompagnato dalla mia governante. Questi viaggi erano eccitanti e romantici al tempo stesso. Oggi nel rievocarli penso che, se fossi stato in Europa in quel periodo, come ebreo mi sarei ritrovato a viaggiare su treni molto diversi. Volevo comporre un'opera che riflettesse esattamente questa situazione. Per preparare il nastro, ho dovuto:

- 1) registrare la mia governante Virginia, che oggi ha oltre settant'anni, mentre rievocava i nostri viaggi in treno insieme;
- 2) registrare un autista di pullman in pensione, Lawrence Davis, che oggi ha oltre ottant'anni e che era solito percorrere le linee tra New York e Los Angeles, mentre parlava della sua vita;
- 3) raccogliere registrazioni dei sopravvissuti all'olocausto, Rachella, Paul e Rachel - tutti all'incirca miei coetanei, oggi vivono in America - che raccontano le loro esperienze;
- 4) raccogliere delle registrazioni di suoni di treni americani ed europei degli anni Trenta e Quaranta.

Per combinare il parlato registrato con gli archi ho selezionato dei brevi campioni di parlato dall'intonazione più o meno precisa e li ho trascritti il più accuratamente possibile in notazione musicale. Per esempio:

Es. 18



Gli archi imitano letteralmente la melodia del parlato. I campioni di parlato, come pure i suoni di treno, sono stati trasferiti su nastro con l'uso di campionatori a tastiera e di un computer. Il Kronos ha effettuato quattro registrazioni di quartetto d'archi distinte, che ho messo insieme al parlato e ai suoni di treno per creare l'opera finita.

Different Trains è in tre movimenti, nel senso più ampio del termine dato che i tempi cambiano di frequente in ciascun movimento. I tre movimenti sono: America - Prima della guerra; Europa - Durante la guerra; Dopo la guerra.

L'opera dunque presenta una realtà sia musicale sia documentaria e inaugura una nuova direzione musicale. È una direzione che prevedo porti a un nuovo genere di teatro musicale video-documentario in un futuro non troppo distante.

Agosto 1988

The Cave
Jonathan Cott intervista Beryl Korot e Steve Reich

J.C. – *Come ha avuto origine l'idea di The Cave?*

B.K. – Ci siamo incontrati alla caffetteria Ellen, dietro l'angolo; avevamo parlato di collaborare, e volevamo continuare a discuterne in territorio neutrale. Steve mi parlò della storia di Abramo, l'uomo che rompe gli idoli, l'iconoclasta. Nella mia lettura della Bibbia, mi aveva colpito la storia dei tre stranieri (in realtà angeli) che si recano a far visita ad Abramo dopo la circoncisione, e che gli predicono la nascita del figlio Isacco e la distruzione di Sodoma e Gomorra (a proposito della quale in seguito Abramo ha un dissenso con Dio). Si racconta che Abramo, che non sapeva chi fossero ma era sempre ospitale con gli stranieri, andasse a prendere un vitello. A questo punto la narrazione del testo si interrompe e subentra la tradizione orale. Abramo rincorre il vitello in una grotta e qui vede delle ombre, e intuisce che sono le ombre di Adamo ed Eva. Avverte anche la presenza di qualcosa di verdeggianti e rigoglioso, e intuisce ancora: «Questo è il Giardino dell'Eden». In quel momento, sa che è nel luogo ove lui e la sua famiglia saranno sepolti, prende il vitello e ritorna con il cibo per i suoi ospiti.

Per me, questa storia era magica. Il semplice atto di prendere un vitello per compiere un atto di ospitalità verso gli stranieri stabilisce un collegamento tra Abramo e il padre e la madre preistorici dell'umanità. E la grotta esiste ancora, benché si trovi al di sotto di una struttura che oggi è in Hebron e che risale in parte all'epoca di Erode, in parte è bizantina e in prevalenza è islamica. Il fatto che oggi esista realmente un luogo collegato a eventi verificatisi tanto tempo fa, che potevo visitare di persona con la mia videocamera, era importante.

S.R. – Oltre un anno prima di questo incontro, Beryl e io decidemmo di collaborare sulla base dei veri fondamenti dell'opera, che non hanno nulla a che vedere con l'argomento specifico di *The Cave* o con il tema della grotta. Io provenivo da *Different Trains*, Beryl da *Text and Commentary* e *Dachau*. I veri fondamenti risiedevano nel nostro comune interesse per un nuovo tipo di teatro musicale, basato su fonti documen-

tarie videoregistrate. Volevamo poter vedere e ascoltare le persone che parlavano su videotape, e nello stesso tempo i musicisti sul palco che raddoppiavano le melodie del parlato.

J.C. — *E lo stile visivo?*

B.K. — Nel video non ci sono i precedenti che ci possono essere per un compositore. In effetti, si tratta di un nuovo medium con un vocabolario in via di sviluppo. Nei primi anni Settanta, quando ho realizzato la mia prima installazione a canali multipli, *Dachau 1974*, mi preoccupavo dei precedenti e mi sono rivolta al mezzo cinematografico e all'antica tecnologia del telaio per stabilire come lavorare con i multipli. Sulla base di quelle idee ho costruito il mio lavoro in *The Cave*. Innanzi tutto l'opera, anche se si guardano dei multipli, resta decisamente frontale e va letta in modo unitario. Questo è il mio legame con il cinema. Ma per creare in questo nuovo formato tecniche adatte a una struttura narrativa, ho fatto riferimento a quell'antico strumento di programmazione che è il telaio, e ho concepito ciascun canale come se rappresentasse un filo. Ho cercato poi di fare in modo che la narrativa non verbale funzionasse sincronizzando e giustapponendo con precisione le immagini interrelate, e creando ritmi individuali per ciascun canale mediante l'alternanza tra immagini e pause con "linguetta" di grigio. Queste tecniche sono alla base della visualizzazione della partitura di Steve. Steve mi ha dato l'audio per il canale con gli intervistati che parlano; io ho provveduto al resto, facendo sì che fosse in armonia con la partitura. Ho scelto di utilizzare cinque schermi per le molteplici possibilità che offrono nello stabilire relazioni reciproche tra i vari fili, per così dire, e perché cinque schermi si possono ancora percepire come uno solo, con un centro focale visivo ristretto.

J.C. — *Perché questa famiglia, perché Abramo?*

S.R. — Abramo è quanto di più radicale e visionario abbiamo avuto. Viveva in un mondo in cui si credeva che le forze della natura fossero il valore supremo. Il sole, la luna, le stelle, gli alberi, oltre a varie statue: queste cose erano venerate. Abramo ha detto: «Nulla di tutto ciò». Sia la Midrash nell'Ebraismo sia il Corano nell'Islam raccontano una storia a proposito di Abramo che rompe gli idoli nella fabbrica di idoli di suo padre, rischiando così la vita. In entrambe le tradizioni Abramo viene salvato miracolosamente dalla fornace ardente in cui lo scaglia il Re Nimrod. Ecco un uomo che ha un concetto completamente diverso della divinità venerata dagli uomini, che deve essere unica, invisibile e, in definitiva, etica. E questa visione prevale: ancora oggi fa parte della nostra esistenza.

J.C. — *Così l'iconoclastia opera su vari livelli, uno dei quali rappresentato dalla storia di Abramo, con l'idea di sistemi di valori del tutto nuovi. Un altro livello è rappresentato dal modo in cui vi siete posti di fronte alla tradizione dell'opera belcantista - iconoclasta per come l'"opera" è stata realizzata.*

S.R. — Non dico che altri compositori non debbano scrivere opere

nella tradizione del belcanto. Personalmente, ho preferito perseguire qualcosa che è di qualche interesse per me oggi, qui in America, negli anni Novanta, e che naturalmente risulta molto diverso dalla musica italiana o tedesca del Settecento e dell'Ottocento: viviamo con realtà musicali che non esistevano ai tempi di Mozart o Wagner. La voce del belcanto doveva avere una potenza sufficiente a farsi udire al di sopra dell'orchestra mozartiana; in seguito, quando Wagner ha notevolmente ampliato la sezione degli ottoni nella sua orchestra, la voce wagneriana doveva avere una potenza ancora maggiore (a questo scopo è stata creata persino una sala speciale). Ma oggi, già da molti anni, i microfoni consentono a un cantante con una voce pura, senza vibrato, di farsi sentire anche in un ensemble nel quale figurino molti strumenti a percussione. Mi sembra che chiunque oggi scriva musica per il teatro debba almeno chiedersi: a) Qual è la mia orchestra? Dove è collocata in teatro? b) Qual è il mio stile vocale?

L'orchestra di *The Cave* è formata da due musicisti che suonano strumenti a fiato (flauto, oboe, corno inglese, clarinetto, e clarinetto basso), da quattro percussionisti impegnati con vibrafoni, grancasse, *kick drums*, claves e battiti di mani), da tre musicisti che suonano strumenti a tastiera (pianoforti, tastiere di campionatore e di computer) e infine da un quartetto d'archi. Tutti gli strumenti vengono amplificati a eccezione di grancasse e claves. Nelle interviste, lo stile vocale è il parlato, la cui melodia inerente viene raddoppiata e armonizzata dagli strumenti. Poi ci sono quattro cantanti, due soprani lirici, un tenore e un baritono, che cantano con voce naturale, senza vibrato, un tipo di voce che si riscontra anche in altre mie opere precedenti e in epoche più antiche, nella musica medievale e rinascimentale.

J.C. — *Vi è, in definitiva, una sintesi tra musica e video nell'effetto finale.*

B.K. — In termini visivi, questa sintesi è il risultato dell'impegno nei confronti del materiale documentario che abbiamo raccolto nelle interviste. Tutto il materiale visivo deriva dal quadro dell'immagine dell'intervistato. Grazie a dei programmi di grafica molto sofisticati per personal computer, ho potuto trasferire l'immagine degli intervistati dal video nel computer, selezionare dei dettagli, riorganizzarli, e ritrasferirli nel video per creare lo sfondo per le immagini degli intervistati che parlano. Ho poi programmato la durata di questi *stills* in relazione alla musica e all'immagine degli intervistati, in modo che ciascuno venisse inquadrato in un suo ritratto musicale e visivo.

S.R. — La melodia del parlato è, come sostiene Beryl, una specie di ritratto musicale della persona. È la *sua* melodia, e io comincio trascrivendola come un dettato. Ho dovuto trovare le note, il ritmo e il tempo esatti del parlato. Poi c'è stata l'orchestrazione; una cosa è raddoppiare la melodia con un clarinetto, un'altra punteggiarla con le grancasse. *The Cave* deriva davvero dal metraggio documentario. Qualunque problema musicale o visivo è stato affrontato esaminando con maggiore attenzione il materiale originario. Ad esempio, il primo e il secondo atto terminano

in la minore perché ho scoperto che all'interno della grotta, o meglio della moschea che si trova al di sopra della grotta, la risonanza acustica dello spazio con varie preghiere recitate simultaneamente, era un bordonone in la minore: questo l'ho registrato lì. Poi ho cominciato a cercare delle frasi significative degli intervistati che fossero anch'esse in la minore, in modo da farvi cadenzare entrambi gli atti.

J.C. – *Fino a che punto la MTV influisce sul vostro lavoro attuale?*

B.K. – I nostri interessi indipendenti hanno preceduto la MTV, ma tengono conto di questo fenomeno. La MTV rende più rilevante il nostro lavoro perché lo pone in relazione con il genere di *folk art* che la MTV rappresenta, anche se in modo molto diverso. Nei primi anni del video, alla fine degli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta, quando ero editrice di «Radical Software», discutevamo del fatto che il video era un mezzo di comunicazione unidirezionale dai centri di trasmissione alle case private. Con l'avvento delle apparecchiature portatili e con la proliferazione delle apparecchiature video in genere, si è diffuso l'uso del video per registrare, oltre che per leggere i nastri. Le possibilità di alfabetizzazione visiva sono aumentate. Questo campo di creazione e di sviluppo per nuove forme di presentazione delle informazioni è ancora nuovissimo. L'idea di creare qualcosa che sia al tempo stesso denso di informazioni e sperimentale nella forma è una sfida che il video sembra offrire, tutta ancora da esplorare.

S.R. – Viviamo in una cultura in cui i video musicali sono una specie di arte popolare urbana. La gente li produce non solo negli studi professionali, ma anche in casa propria con dei personal computer. Per avere un'idea di quale sia oggi la musica popolare basta guardare la vetrina di un qualsiasi negozio di musica: che cosa si vede? Campionatori, amplificatori, chitarre e tastiere elettriche, elettronica di ogni genere. Questi sono strumenti di uso comune, gli strumenti che i ragazzi usano per suonare il rock.

Storicamente, i compositori hanno sempre provato interesse per la musica popolare e per la musica folklorica del loro tempo. Bach ha usato forme di danza nelle sue suite. Prima di Bach, temi popolari come *L'homme armé* sono alla base della costruzione di messe di ampie proporzioni, nel Rinascimento. In tempi più vicini a noi, Bartók ha usato melodie folkloriche ungheresi in molte sue composizioni. Kurt Weill ha composto motivi di carattere popolare e nella sua musica per il teatro ha fatto riferimento allo stile cabarettistico della repubblica di Weimar. Mi sembra che i compositori che guardano con disdegno alla musica popolare del proprio tempo soffrano di disturbi emotivi. Per me sarebbe stato impensabile comporre la musica che ho scritto se non avessi ascoltato musica jazz sin da piccolo. Molto più tardi, nel 1988, per comporre *Different Trains*, ho cominciato a usare il campionatore a tastiera, una tecnologia essenziale anche in *The Cave*.

J.C. – *A quanto pare, non avete usato un libretto.*

S.R. – Invece di scrivere un libretto o di farne scrivere uno, ci siamo rivolti a una storia tratta da due testi sacri, la Bibbia e il Corano, e ad alcune altre fonti letterarie che vi si ricollegano. Poi abbiamo cominciato col chiedere a Israeliani, Palestinesi e Americani: «Chi è per te Abramo? Chi Sara? Hagar? Ismaele? Isacco?» Dalle loro risposte abbiamo tratto il resto del libretto. Non mi piaceva l'idea che dei cantanti rappresentassero i ruoli biblici - quel tenore è Abramo... mah... Non sappiamo come si presentassero questi personaggi di quattromila anni fa; quando qualcuno prova a ritrarli, ne risulta sempre uno strano effetto. La verità è che Abramo e gli altri esistono solo nelle parole e nei pensieri di chi vive oggi. In *The Cave* vivono nelle parole delle persone che abbiamo intervistato. Ricordo che ho cercato di spiegarlo nel 1989 a uno scenografo d'opera che pensavamo potesse lavorare con noi, ma che proprio non lo capiva; continuava a insistere che non poteva cominciare a lavorare sino a che non aveva il libretto finito: quello era l'unico modo in cui lavorava - click click - e nessun altro. Naturalmente, qualche settimana dopo, con il nostro scenografo John Arnone ci siamo intesi subito, così come anche con il direttore delle luci Richard Nelson, e con il regista Carey Perloff. Il libretto è stato completato nel gennaio del 1993, insieme con l'opera.

B.K. – L'opera presenta tre volte un racconto dal punto di vista di tre culture diverse. Avevamo uno schema di massima quando abbiamo cominciato, poi una procedura generale di lavoro, e il libretto si è evoluto insieme alla musica e al video.

J.C. – *Qual è la prospettiva politica dell'opera?*

B.K. – Ponendo le domande in riferimento ai personaggi biblici di Abramo, Sara, Hagar, Ismaele e Isacco, abbiamo cercato di tenerci lontano dalla politica della questione mediorientale e del conflitto arabo-israeliano; ci sembra che i presupposti del conflitto vadano oltre la politica e abbiano riscontro nella cultura e nella religione di questi popoli. Su questo si è concentrata la nostra attenzione. Comunque, dal momento che gli attori principali dell'opera sono persone intervistate che parlano oggi, la politica inevitabilmente s'infiltra dai margini. Alla domanda: «Chi è, per te, Ismaele?», un israeliano ha risposto: «Lo potete vedere per strada». Su Hagar una donna palestinese ha risposto: «Era una profuga, credo». Quello che ci è sembrato più indicativo, comunque, è la familiarità che tutti gli intervistati, Israeliani e Arabi, hanno mostrato nei confronti di queste antiche figure della Bibbia e del Corano. Quando il sovrintendente del luogo dove sono custoditi i Rotoli del Mar Morto ha definito Abramo «una figura leggendaria, non sappiamo nulla di Abraham», non lo ha fatto con indifferenza accademica. *The Cave*, la grotta, per la gente che vive in questa parte del mondo ha un significato e una realtà concreta. La gente sa chi erano questi personaggi, da un punto di vista profano, religioso e storico.

In America la questione è diversa. Siamo molto più lontani dalla grotta qui; molte persone non ne hanno mai sentito parlare, anche tra gli

individui religiosi. Per alcuni Abramo è Abraham Lincoln. Ismaele è il cowboy solitario che cavalca nel crepuscolo, l'archetipo dell'individuo che va per la sua strada da solo. Una donna nera del Texas ha detto: «Quando penso ad Hagar, come donna nera, mi ci identifico». Nel terzo atto la grotta «viene a casa» e il pubblico, per lo più occidentale, si trova a riflettere su se stesso.

S.R. – Abramo e gli altri non sono più con noi. Come ho detto, vivono solo nella memoria dei vivi. Per alcuni, in particolare nel Medio Oriente, sono ancora vivi e per altri, in particolare in America, sono stati dimenticati o reinterpretati in modo del tutto diverso. Alla mia domanda, lo scultore Richard Serra ha risposto: «Abraham Lincoln High School, in cima alla collina tra la sabbia e il mare - questo è il limite cui posso risalire sulle tracce di Abramo». Quando gli ho chiesto di Ismaele, ha detto: «Chiamatemi Ismaele», *Moby Dick*. Mary MacArthur afferma: «L'uomo con cui tutti ci identifichiamo». «È il James Dean dell'Antico Testamento», sostiene Ann Druyan.

B.K. – Spesso abbiamo scherzato sul fatto che è come un Rorschach.

J.C. – *Siete entrambi ebrei con radici negli Stati Uniti. Avete imparato qualcosa di nuovo o magari acquisito una prospettiva diversa approfondendo la tradizione musulmana riguardo ad Abramo?*

S.R. – Sì, certamente. È stata un'occasione per incontrare degli Arabi e per parlare con loro di qualcosa che condividiamo e di cui sia loro che noi abbiamo rispetto. È stata un'esperienza molto positiva sia lì che qui in America, dove abbiamo ricevuto consigli da Assad Busool dell'American Islamic College di Chicago, da Mahmoud Ayoub del Dipartimento di Religione della Temple University e dall'imam Talal Eid, capo religioso dell'Islamic Center of New England a Boston. È stato un piacere incontrarli e lavorare con loro, come anche con il rabbino Shlomo Riskin di Efrat fuori Gerusalemme e con i rabbini Ephraim Buchwald e Hershel Cohen della Lincoln Square Synagogue di New York, che ci hanno dato consigli sulla tradizione e sulla legge ebraica. In un mondo più pacifico avremmo intervistato non solo Palestinesi, ma anche Egiziani, Siriani, Iracheni, Giordani e così via, perché tutti si considerano figli di Abramo e di Ismaele.

J.C. – *E riguardo alle risposte americane?*

B.K. – Nei primi due atti gli intervistati si sentivano profondamente coinvolti nella storia e nel tema della grotta. Vivevano con la grotta. Nel terzo atto la maggior parte degli intervistati non ne aveva mai sentito parlare. In realtà la grotta in America non esiste; non c'è cordone ombelicale, i legami sono molto sottili.

J.C. – *Vi sembra triste?*

B.K. – C'è una certa tristezza, ma a volte le risposte erano così fresche e vive, e contemporanee, e inquisitive... Forse in questa sezione la parte di commento è molto lunga, mentre quella del testo è più breve. Alla fine del terzo atto i margini degli *stills* diventano sempre più dominanti,

finché le lente panoramiche finali del campo visivo in basso sono tutti margini e, si potrebbe dire, tutto commento.

S.R. – Molti Americani avevano familiarità con la Bibbia, ma in prevalenza abbiamo trovato persone che a stento si ricordavano di Abramo, Sara, Hagar, Ismaele e Isacco, e che ci hanno dato risposte personali colte o di carattere psicologico riguardo a questi personaggi. Il giovane indiano Hopi che abbiamo intervistato ci ha detto di non aver idea di chi fosse Abramo. In seguito ha dichiarato: «Quando ero bambino, mio padre non ha mai insistito neanche sul fatto che fossi indiano: dicono che si può sempre tornare alle proprie radici hopi». Questa è la *sua* grotta.

Molti Ebrei e Arabi del Medio Oriente sentono che la grotta è presente nella loro vita come un universo spirituale accettato e definito. Non sono alla ricerca di qualcosa, *hanno* qualcosa. Sanno da dove vengono e sono contenti di trovarsi dove sono e di vivere così. Per chi vive in Occidente, invece, come per Ulisse, è la ricerca che conta. Nella sezione americana dell'opera, alcune persone accennano a questa esigenza spirituale: «Lasciala perdere, dimenticala, è irrilevante».

J.C. – *Lasciate che rivolga a voi la domanda. Chi sono Abramo e Sara?*

S.R. – Abramo per me è stato uno dei pensatori più radicali che siano mai esistiti. Aveva una visione spirituale radicalmente nuova e diversa che sfidava tutte le opinioni correnti del suo tempo; la dedizione completa e l'adorazione di qualunque *oggetto* o *persona*, incluso se stessi, vuol dire porsi uno schermo dinanzi agli occhi e sul cuore. Era molto rischioso dire questo a Nimrod: ha rischiato la vita.

B.K. – Anche Sara ha lasciato Ur, e la tradizione la ritrae come la compagna su una nuova strada. Alcune femministe sostengono che era una sacerdotessa di una cultura matriarcale esistente nell'antico Iraq che cercava di affermare la propria preminenza in un sistema sempre più patriarcale. Sara decide che la sua discendenza dovrà essere la nuova nazione di Mosé e Davide e, nella tradizione cristiana, di Gesù Cristo. Alice Shalvi, la femminista israeliana che abbiamo intervistato, ha suggerito che è per la natura della personalità di Isacco che Sara ha scelto lui anziché Ismaele per ricevere questa eredità. Isacco è molto diverso dagli eroi in altri miti e tradizioni. Non è né un cacciatore né un guerriero, ma un pastore che medita nei campi. Ad ogni modo, la tensione e il conflitto nella storia risalgono a Sara (benché anche Abramo qui non figuri al meglio, visto che lascia partire Hagar e Ismaele senz'altre provviste che l'acqua). A differenza di Sara, Abramo ci è stato tramandato come colui che offre ospitalità agli stranieri, e come un vero universalista.

J.C. – *E Hagar?*

B.K. – Hagar era una principessa egiziana alla corte del faraone e, presumibilmente, è partita volontariamente con Abramo e Sara. Ricordiamoci che la Bibbia è molto laconica in proposito, e che passano molti anni in cui non vi è notizia di alcun dissenso tra le due donne. La maternità surrogata, come sappiamo anche oggi, è un ruolo molto diffi-

cile da svolgere. Hagar è stata posta in questa situazione difficile e poi abbandonata in un luogo selvaggio. Nella tradizione islamica va alla Mecca. Bisogna ricordare però che anche nella Bibbia Hagar è molto considerata. Dopo tutto, è la prima donna alla quale Dio parli. Così, una storia di esilio apparentemente semplice, in realtà non lo è affatto. Suo figlio Ismaele è destinato a divenire padre di una grande nazione; è solo una nazione diversa da quella su cui si concentra la Bibbia. La storia di un popolo particolare, il popolo ebraico, coesiste nel suo testo sacro con l'informazione che altri componenti della famiglia prendono direzioni diverse e divengono figure importanti in altre tradizioni.

J.C. – *Così il seme della pace è già nel libro stesso della Genesi, non è vero?*

S.R. – Sì. Isacco e Ismaele si ritrovano per dare sepoltura ad Abramo. Secondo la tradizione ebraica, la presenza di Ismaele e di Isacco sul luogo di sepoltura del padre è indice della loro riconciliazione. E se loro hanno potuto farlo, può essere che anche gli Arabi e gli Israeliani ci riescano. Ma richiede vera generosità e uno spirito di autentica disponibilità ad accettare il diverso. L'israeliano Uri Simone in *The Cave* dice di Ismaele: «È nostro parente; è diverso».

J.C. – *La storia di Abramo torna spesso sui temi della separazione e della riparazione.*

B.K. – Nella nostra intervista, Uri Simone, uno studioso biblico israeliano, parla di come la vita di Abramo sia caratterizzata da continue separazioni, prima dalla sua casa, dal suo Paese, dalla sua cultura; poi da Ismaele e, potenzialmente, anche da Isacco, nel suo non-sacrificio.

S.R. – Deve rinunciare a Ismaele, che ama profondamente, e poi deve anche essere pronto a rinunciare a Isacco.

Nella storia, quando Hagar viene respinta, si ritrova insieme con Ismaele al pozzo di Be'er lehai Roi. Molto più tardi, Isacco, quando sta per incontrare la sua futura moglie Rebecca, si ritrova a meditare nei campi di Be'er lehai Roi. Su cosa medita? Nella tradizione ebraica, alcuni sostengono che Isacco pensa al fratellastro Ismaele, di cui sente la mancanza: i suoi pensieri sono rivolti a Ismaele.

J.C. – *A cosa dovremmo rivolgere i nostri pensieri, durante The Cave?*

S.R. – Beh, da un lato, alcuni potrebbero pensare che questa è la loro storia: una storia che si può ignorare o mettere da parte per molti anni, ma alla quale si è liberi di tornare. Qui ci sono le origini: si preferisce mantenere le distanze o riacquistarne la consapevolezza?

D'altra parte, sul piano musicale, si potrebbe riscontrare che le melodie del parlato sono un'insolita guida musicale alla personalità. Come ha detto Janáček, «[...] le melodie del parlato sono finestre sull'anima delle persone [...] per la musica drammatica hanno grande importanza»: è impossibile separare la musica dalla persona che parla.

[Jonathan Cott interviews Beryl Korot and Steve Reich on "The Cave", in *The Cave*, Hendon Music, Boosey & Hawkes 1993, pp. 10-5]

Steve Reich e Beryl Korot

Riflessioni sulla follia nella grotta di Abramo

Sconosciuta alla maggior parte degli occidentali prima del terribile massacro del 25 febbraio 1994, la grotta dei patriarchi a Hebron è sacra sia agli Ebrei che ai Musulmani: dal 1968, è l'unico posto al mondo dove pregano nello stesso edificio. Secondo la tradizione, è il luogo che circa 4000 anni fa Abraham-Ibrahim comprò da Ephron "l'ittita" per dare sepoltura a sua moglie Sara, e dove egli stesso e alcuni dei suoi discendenti sono sepolti. Questo luogo rappresenta anche la metafora centrale di *The Cave*. Quando cominciammo a lavorare su *The Cave* sapevamo che risuonava non solo degli avvenimenti del passato antico ma anche dell'attuale conflitto arabo-israeliano. Preferimmo comunque evitare il lato apertamente politico della questione e concentrarci sulle reazioni di Ebrei israeliani, Musulmani palestinesi e Americani a domande sugli antichi personaggi biblici e del Corano legati a questi luoghi. In tal modo gli avvenimenti attuali entravano indirettamente in dialogo con il passato antico.

Hebron è una delle città più antiche in questo angolo del mondo. Un'insegnante e cabalista israeliana che abbiamo intervistato ha osservato: «In ebraico Hebron significa "unire". Ha la stessa radice di "amico" e di "legame". Legame fra cosa? Fra Abraham e il suo Paese, fra i suoi figli Ishmael e Isaac. Può essere il luogo della guerra, ma è anche il luogo del legame». In arabo la città è chiamata El Khalil, un nome che deriva ugualmente dalla radice di "amico". Un giornalista palestinese di Hebron ci ha detto: «Noi chiamiamo Ibrahim "khalil- Allah", che in arabo significa "l'amico di Dio"».

Attraverso i secoli, gruppi diversi hanno avanzato pretese su questo luogo. Nel primo secolo re Erode costruì le enormi mura di pietra che la circondano. In seguito i Bizantini vi costruirono una chiesa, che fu in parte distrutta, e sostituita dai Musulmani, nel XII secolo, con la moschea che vediamo oggi.

Quando cominciammo il nostro lavoro, avevamo in mente due storie su Abraham-Ibrahim. Una è quella di Abramo che accoglie tre stranieri

venuti dal deserto, lava loro i piedi, e offre loro del cibo che va a prendere egli stesso; il vitello che cerca scappa in una grotta, *la grotta*, e, quando Abramo vi entra per inseguirlo, ha una momentanea visione di Adamo ed Eva che riposano nei loro sepolcri. Invece di rimanere nel regno del mistico, Abramo si preoccupa del suo compito più impellente e ritorna per portare il cibo ai suoi ospiti. Questo attributo di ospitalità, questo tornare al compito più urgente, che consiste nel servire cibo agli *stranieri* come atto sacro, lo rende amato sia dagli Ebrei che dai Musulmani. In entrambe le tradizioni c'è una storia quasi identica in cui Abraham-Ibrahim viene presentato come il distruttore di idoli, che rischia la sua stessa vita: prima con suo padre e poi con re Nimrod, Abramo contesta l'adorazione di oggetti della natura o di persone. Quella di Abramo è una completa frattura con le convenzioni del suo tempo.

La maggior parte degli Americani che abbiamo intervistato ricordava a stento e aveva scarsa o nessuna devozione per Abramo, Sara, Hagar, Ismaele o Isacco, e ancor meno per questa lontana e quasi del tutto dimenticata grotta, da cui la loro stessa mitologia è in parte derivata. Al contrario, Ebrei e Musulmani, benché coinvolti in un terribile conflitto, rivelano il loro legame che passa attraverso la conoscenza della grotta e dei personaggi che vi si ricolligano sul piano religioso, storico e culturale.

Mentre lavoravamo e presentavamo *The Cave* ebbero luogo due importanti avvenimenti di cronaca: la guerra del Golfo e l'accordo politico tra Israeliani e Palestinesi. Chi ha visto il lavoro in corso nel nostro studio durante la guerra, si augurava che potessimo mostrarlo allora, dato che Abramo proveniva dall'antica città di Ur, oggi in Iraq. Tirammo un sospiro di sollievo quando la guerra finì, ben felici che *The Cave* fosse vista in un periodo di pace relativa; sapevamo che, a causa della profondità della sua metafora, non era legata a un particolare evento; con il tempo se ne sarebbe sempre verificato un altro.

Il recente massacro dei Musulmani in preghiera da parte di un fanatico religioso ebreo in una moschea - *questa moschea* - è stato non solo un orribile eccidio di massa, ma un attentato per distruggere tutti gli sforzi di riconciliazione. È stato anche un attacco all'eredità di Abramo, che ha nutrito gli stranieri, non si è fatto soggiogare dagli idoli del suo tempo e ha profondamente amato tutti e due i suoi figli, Ismaele e Isacco.

Con l'aiuto di consulenti musulmani ed ebrei, *The Cave* ha avuto origine nei personaggi biblici e coranici di Abraham-Ibrahim e della sua famiglia, non solo perché rappresentano una storia classica di teatro musicale, ma anche perché sentiamo che senza un riavvicinamento spirituale non ci potrà mai essere una pace reale in una terra dove queste tradizioni sono così profonde.

Non pensiamo che *The Cave* o qualunque altro lavoro artistico possa proprio portare alla pace nel Medio Oriente. *Guernica* di Pablo Picasso non ebbe alcuna conseguenza sui bombardamenti aerei dei civili, e le

opere di Kurt Weill, Bertold Brecht e di molti altri artisti non riuscirono a fermare l'avanzata di Hitler. Queste opere vivono per il loro significato come opere d'arte; il loro messaggio sopravvive per la qualità della loro arte e alcuni individui che le vedono o ascoltano possono essere cambiati dall'esperienza: è come se un fuoco nella mente di una persona ne accendesse uno nella mente di un'altra. William Carlos Williams ha scritto nel quinto libro di *Paterson*: «Attraverso questo buco in fondo alla caverna / della morte, l'immaginazione / si libera intatta».

Il ciclo degli eventi politici attuali lascia troppo poco spazio alla libertà. La pace come valore religioso è messa da parte per regolare vecchi conti e a tutti i cittadini di questi territori si nega ciò che vorrebbero. Nella Bibbia, Ismaele e Isacco vanno insieme a seppellire Abraham-Ibrahim. La pace in questa parte del mondo potrebbe creare una grande fioritura culturale in tutta la regione e offrire qualcosa di culturalmente distinto che crediamo l'Occidente abbia perso nel creare una religione del profano: ma la pace non verrà mai a spese di Ismaele o di Isacco, o in assenza della loro memoria.

[*Thoughts About the Madness in Abraham's Cave*, «New York Times», domenica 13 marzo 1994]

Steve Reich
Altri saggi

Il termine "cancellazione" indica il campo delle Scienze etniche che verso la fine degli anni Settanta la cancellazione ha influenzato le arti compositorie. Prima di discuterne, vorrei però accennare a due influenze precedenti: le percussioni dell'Africa occidentale ed il gamelan balinese.

Come la maggior parte dei musicisti occidentali, sono venuto a conoscenza della musica africana per percussioni dei cinesi che ho ascoltato verso la fine degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta. Nel 1963, in una conferenza sulla musica contemporanea a Ojai in California, il compositore americano Gunther Schuller parlò delle sue ricerche sulla musica africana in vista della sua *History of Early Jazz*. Schuller sosteneva che il libro più importante sull'argomento era *Studies in African Music* dell'inglese A.M. Jones, in due volumi (Oxford University Press 1959). In questo libro, che ho acquistato subito dopo la conferenza di Ojai, ho trovato delle trascrizioni complete di musica della tribù Ewe del Ghana. La partitura mostra quello che non rivelano i dischi: cioè e soprattutto la musica. In sintesi, è formata da brevi motivi ripetuti, di valore di 2, 4, 6 o 12 tempi, eseguiti simultaneamente, in modo che i motivi principali non coincidano. Mi resi conto che si trattava di un tipo di organizzazione musicale radicalmente diverso, che risentiva al massimo in loro, alla musica di Terry Riley e di John Cage, e ad altro, mi ha portato a comporre *It's gonna rain*, per orchestra sinfonica, nel gennaio del 1965. Tra il 1966 e il 1970 ho composto, tra l'altro, *Conto Out Medlocks*, *Piano Phase*, *Violin Phase*, *Four Organs* e *Four Patricas*. Molte di queste opere sviluppano la mia scoperta del deflaggio graduale tra due motivi identici ripetuti - un processo che non si riscontra nella musica africana né in alcun altro genere di musica occidentale o non occidentale.

Nell'estate del 1970, sono andato in Ghana per studiare percussioni all'Istituto di Studi Africani dell'Università del Ghana. Feci lezioni quotidianamente con maestri di percussioni del Ghana, per lo più della tribù Ewe, trascrivendo i motivi che imparavo e le loro relazioni in notazione occidentale. Il mio soggiorno ha avuto soprattutto l'effetto di

opere di Kurt Weill, Arnold Schoenberg e di molti altri artisti non riuscirono a frenare l'aspirazione di Hitler. Queste opere vivono per il loro significato come opere d'arte: il loro messaggio sopravvive per la qualità della loro arte e alcuni individui che le vedono o ascoltano possono essere cambiati dall'esperienza: è come se un fuoco nella mente di una persona ne accendesse uno nella mente di un altro. William Carlos Williams ha scritto nel quinto libro di *Poems*: «Arrivando qui ho visto in fondo alla caverna / della morte, l'immaginazione / e la vita intatta».

Il cielo degli eventi politici attuali lascia troppo poco spazio alla libertà: la pace come valore religioso è messa da parte per regolare vecchi conti e a tutti i cittadini di questi territori si nega ciò che vorrebbero. Nella Bibbia, Israele e Isacco vanno insieme a seppellire Abraham-Isaac. La pace in questa parte del mondo potrebbe creare una grande fioritura culturale in tutta la regione e offrire qualcosa di culturalmente diverso che crebbero l'Occidente abbia perso nel creare una religione del profano: ma la pace non verrà mai a spese di Israele o di Isacco, o in assenza della loro memoria.

[*Thoughts About the Matter in Abraham's Case*, «New York Times», domenica 13 marzo 1974]

La cantillazione ebraica e il suo influsso sulla composizione

Il termine "cantillazione" indica il canto delle Scritture ebraiche. Verso la fine degli anni Settanta la cantillazione ha influenzato le mie composizioni. Prima di discuterne, vorrei però accennare a due influenze precedenti: le percussioni dell'Africa occidentale ed il gamelan balinese.

Come la maggior parte dei musicisti occidentali, sono venuto a conoscenza della musica africana per percussioni dai dischi che ho ascoltato verso la fine degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta. Nel 1963, in una conferenza sulla musica contemporanea a Ojai in California, il compositore americano Gunther Schuller parlò delle sue ricerche sulla musica africana in vista della sua *History of Early Jazz*. Schuller sosteneva che il libro più importante sull'argomento era *Studies in African Music* dell'inglese A.M. Jones, in due volumi (Oxford University Press 1959). In questo libro, che ho acquistato subito dopo la conferenza di Ojai, ho trovato delle trascrizioni complete di musica della tribù Ewe del Ghana. La partitura mostra quello che non rivelano i dischi: come è composta la musica. In sintesi, è formata da brevi motivi ripetuti, di solito di 2, 3, 4, 6 o 12 tempi, eseguiti simultaneamente, in modo che i tempi principali non coincidano. Mi resi conto che si trattava di un tipo di organizzazione musicale radicalmente diverso, che insieme ai nastri in loop, alla musica di Terry Riley e di John Coltrane e ad altro, mi ha portato a comporre *It's gonna rain*, per nastro magnetico, nel gennaio del 1965. Tra il 1966 e il 1970 ho composto, tra l'altro, *Come Out*, *Melodica*, *Piano Phase*, *Violin Phase*, *Four Organs* e *Phase Patterns*. Molte di queste opere sviluppano la mia scoperta del defasaggio graduale tra due motivi identici ripetuti - un processo che non si riscontra nella musica africana né in alcun altro genere di musica occidentale o non occidentale.

Nell'estate del 1970, sono andato in Ghana per studiare percussioni all'Istituto di Studi Africani dell'Università del Ghana. Facevo lezioni quotidianamente con maestri di percussioni del Ghana, per lo più della tribù Ewe, trascrivendo i motivi che imparavo e le loro relazioni in notazione occidentale. Il mio soggiorno ha avuto soprattutto l'effetto di

una conferma: conferma che scrivere musica per strumenti acustici basandosi sulla ripetizione di motivi di natura percussiva è un sistema valido, con alle spalle una storia antica. Dunque, il mio soggiorno in Africa non ha influito su *Drumming*; questo pezzo è risultato dall'aver studiato percussioni sin da quando avevo quattordici anni con Roland Kohloff, oggi timpanista della New York Philharmonic. Gli studi di percussioni occidentali che ho compiuto da adolescente, il mio interesse sempre vivo per questi strumenti e la scoperta del defasaggio con brevi motivi ripetuti, mi hanno portato a comporre *Drumming*, nel 1971. L'influsso della musica africana nella mia musica in realtà si è verificato molto prima, nel 1963 e nel 1964, ed è diminuito in seguito.

Verso il 1966 ho cominciato a interessarmi anche alla musica balinese. Ne avevo ascoltato delle registrazioni quando ero allievo di William Austin alla Cornell University a metà degli anni Cinquanta, ma non ne conoscevo la struttura. Ancora una volta fu un libro a schiudermi le porte di queste tecniche musicali: *Music in Bali*, del musicologo e compositore canadese Colin McPhee. Le tecniche basate sull'intreccio di motivi ritmici di breve durata che scoprii nel libro di McPhee erano già nella mia musica. Anche in questo caso ebbi una conferma: altri musicisti in altri luoghi del mondo stavano usando tecniche musicali simili alle mie. Ho studiato brevemente Gamelan Semar Pegulingan balinese e Gamelan Gambang durante l'estate del 1973 e del 1974 con maestri balinesi, rispettivamente a Seattle e a Berkeley. Lo studio della musica attraverso la pratica esecutiva era piacevole e interessante, ma le tecniche erano già presenti nella mia musica molto prima del 1973 e del '74.

Mentre studiavo musica africana e balinese mi resi conto che non mi interessava imitarne il suono. Per un breve periodo pensai di utilizzare delle campane africane gong-gong, ma presto lasciai perdere questa idea, perché gli strumenti mi sembravano avere una storia e una funzione proprie: modificarne l'intonazione per usarli nella mia musica sarebbe stata una specie di violenza musicale. Analogamente, non provavo alcun interesse nell'usare i bellissimi strumenti balinesi nelle mie composizioni. Mi sentivo invece a mio agio con marimbe, glockenspiel e vibrafoni, strumenti a percussione *occidentali* con i quali ero cresciuto, di cui suono e intonazione mi erano familiari. L'unico aspetto della musica balinese e africana che ho trovato esportabile, cioè di possibile significato per i compositori occidentali, è la *struttura*. I motivi poliritmici a intreccio che si riscontrano nella musica africana e balinese sono di grande interesse perché si possono realizzare con pianoforti, clarinetti e violini nell'ambito della nostra scala temperata. Un compositore occidentale può così continuare a far riferimento alle altezze e ai timbri della sua tradizione, ma con la risorsa di una nuova tecnica compositiva. In effetti, è come se uno studente di musica occidentale imparasse delle tecniche compositive occidentali, specialmente di tipo contrappuntistico come il canone. Si apprendono tecniche strutturali di base per impiegarle nel contesto delle

proprie scelte personali sull'altezza, il timbro e i particolari della struttura.

L'origine del mio interesse per la cantillazione ebraica risale al 1974, quando ho sentito l'esigenza di saperne di più sulla cultura della mia tradizione etnica e religiosa. Nella musica africana e balinese ammiravo come si fosse conservata un'antica tradizione musicale orale, o meglio antiche tradizioni che variavano per comunità o tribù particolari. Nel 1974 cominciai a sentire la mancanza di un contatto più stretto con la mia tradizione, anch'essa molto antica. Sono cresciuto con un'influenza superficiale dell'ebraismo, senza imparare l'ebraico, senza conoscere la Torah e la cantillazione tradizionale. Dopo una Bar Mitzvah in cui puntavo il dito su parole che non sapevo leggere e che recitavo a memoria sulla base di una trascrizione nell'alfabeto inglese, avevo perso interesse per l'ebraismo; l'unica eccezione erano i libri di Martin Buber che leggevo da adolescente. Molto più tardi, a trentasette anni, nel 1974, decisi che l'ebraismo poteva soddisfare la mia esigenza di pratica religiosa e di riferimento a una tradizione antica, a condizione che vi dedicassi gli studi dovuti da lungo tempo. Nel 1975 ho cominciato a studiare l'ebraico e la Torah alla sinagoga di Lincoln Square a Manhattan, un importante centro di studi per adulti nell'ambito dell'ebraismo tradizionale. Mentre studiavo l'ebraico biblico chiesi informazioni sugli accenti biblici, o *ta'amim*, e appresi che rappresentavano, tra l'altro, la notazione musicale per il canto della Torah, dei Profeti e di vari altri libri delle Scritture ebraiche. A seguito di queste spiegazioni, decisi di approfondire lo studio dei *ta'amim*, sia a New York sia a Gerusalemme, nel 1976 e nel 1977. Ho lavorato per qualche tempo con il cantore Edward Berman del Jewish Theological Seminar e ho parlato varie volte con Johanna Spector dello stesso istituto. A Gerusalemme, con mia moglie, l'artista Beryl Korot, ho avuto la fortuna di lavorare con Avigdor Herzog, della fonoteca della National Library alla Hebrew University, con Israel Adler e con altri musicologi della stessa università. Ancora una volta, un libro ha avuto un ruolo importante: *Jewish Music* di Abraham Idelsohn.

I *ta'amim*, o accenti, hanno tre funzioni nel testo biblico ebraico. Prima di tutto, indicano la sillaba su cui cade l'accento; ad esempio, la prima parola della Torah è *Bereshit* e non *Béreshit*, che ad ogni modo non si traduce "nel principio" ma piuttosto "al principio" o "in un principio" (se si capisce questa traduzione corretta del testo, il presunto conflitto tra Darwin e la Bibbia non ha ragione di essere). In secondo luogo, i *ta'amim* sono i segni di punteggiatura del testo ebraico. In tutto ci sono ventotto diversi *ta'amim*: diciannove sono segni di punteggiatura disgiuntiva che indicano una separazione a vari livelli tra le parti di un periodo, mentre otto sono segni congiuntivi [secondo Solomon Rosofsky *The Cantillation of the Bible*, New York, Reconstructionist Press 1957]. Per rendersi conto del grado di precisione nell'articolazione del periodo di questo sistema, basti pensare che su una tastiera di lingua

inglese di una macchina da scrivere ci sono solo dodici segni di punteggiatura (punto, virgola, due punti, punto e virgola, punto interrogativo, punto esclamativo, virgolette semplici e doppie, trattino, apostrofo, parentesi e sbarra). In quanto segni di punteggiatura, i ta'amim servono a chiarire il significato del testo. Infine, servono da notazione musicale per il canto del testo biblico ebraico; ma in che modo, e quale è la loro storia?

Il termine *ta'amim* deriva dalla radice ebraica di tre lettere *tet*, *ayin*, *mem*, che vuol dire "gustare" o "discernere". *Ta'amay hamikrah* si potrebbe tradurre letteralmente come "il gusto dello scrivere" o come "il gusto della scrittura". Il Talmud dice: «Colui che legge la Torah senza intonazione mostra di non averne riguardo» (Bab. Megilla 32a). Abraham Idelsohn, il fondatore della musicologia ebraica moderna spiega:

Le formule di intonazione biblica preservate nella memoria storica dei popoli sono state trasmesse oralmente di generazione in generazione. Eppure nei secoli antichi un tentativo fu fatto per trovare un sistema di preservarle. Tentativi di questo genere vennero fatti anche da tutte le altre nazioni antiche, come gli Indiani e i Greci, e rappresentano le prime forme di notazione musicale che, dopo un lungo sviluppo, sono risultate nel sistema di notazione moderno. Il sistema più antico consisteva nel notare il movimento melodico della voce verso l'acuto o il grave [...] mediante [...] i segnali della mano di un maestro o di un direttore musicale (in greco "cheironomia") [...]. Questa consuetudine è attestata nell'antico Egitto dagli affreschi delle piramidi. Il Talmud conferma la prassi di ricorrere ai movimenti delle dita con significato musicale in Palestina e in Babilonia all'inizio dell'era cristiana (P. Berachoth, 62a, a nome del rabbino Akiba, 40-135 d.C.)[...]. In alcuni Paesi, come lo Yemen, questa tradizione è ancora in vita. Per questi movimenti della mano si trovarono dei nomi descrittivi [...]. Durante il periodo talmudico si conoscevano solo tre nomi, che indicavano l'inizio, le cadenze intermedie e la fine del verso. In altre nazioni troviamo similmente: *udata*, *svarita* e *anudata* tra gli Indù; *acutus*, *circumflex* e *gravis* tra i Latini; *shesht*, *kurr* e *butu* tra gli Armeni. I nomi usati dagli Ebrei erano *kadma* (ascendente), *atnah* (cadenza intermedia), e *sof* (conclusione). A poco a poco si è sviluppato un sistema per dare un nome a ogni sfumatura della voce e del movimento della mano. Ognuno di questi popoli, e ciascuno per proprio conto, non soddisfatto dalla chironomia, ha creato dei segni scritti in imitazione dei segni gestuali [...]. Tra gli Ebrei lo sviluppo è continuato per diversi secoli prima che il sistema ricevesse il tocco finale in Tiberiade e venisse introdotto nella Bibbia, nel IX secolo, per il canto delle Scritture. Tuttavia, l'uso di una Bibbia notata con gli accenti non era consentito durante la lettura in pubblico nella liturgia. A questo scopo si potevano usare solo i Rotoli originali senza segni per le vocali e per gli accenti.

[Abraham Idelsohn, *Jewish Music*, (1929) Schocken Books 1967, pp. 67-8]

Ci si potrebbe chiedere come un movimento della mano o un segno scritto che lo imita possano servire da notazione musicale. Idelsohn spiega ancora:

[...] gli accenti indicano brevi motivi [...] ma non indicano le note né gli intervalli esatti. Servono soltanto se già si conosce il modo con i suoi motivi e le sue caratteristiche, richiamandoli alla memoria [...]. Non indicano né la scala, né il ritmo, né la tonalità, né il tempo, né gli intervalli, né la loro dimensione. All'epoca

in cui vennero introdotti, chi non conosceva già i modi non poteva apprendere nulla da questo sistema.

[A. Idelsohn, *Jewish Music* cit., p. 69]

In termini tecnici, i ta'amim rientrano nei sistemi ecfonetici di notazione o "neumi antichi", che si definiscono come segue:

Notazione ecfonetica: termine per indicare certi sistemi primitivi di notazione musicale che consistono di un numero limitato di segni convenzionali destinati alla lettura solenne di un testo liturgico. In origine, erano semplicemente dei segni aggiunti al testo per chiarire la sua struttura sintattica, paragonabili agli attuali segni di punteggiatura. Dei segni venivano aggiunti anche alle singole sillabe [...] per enfattizzarle. In seguito hanno acquisito un significato musicale. I segni ecfonetici si riscontrano in manoscritti siriaci, ebraici, bizantini e copti dal 600 al 1000 e oltre. Nel canto ebraico hanno sviluppato un vero e proprio sistema di notazione musicale con i ta'amim, usati ancora oggi.

[*The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press 1969, p. 252]

Il termine "neuma" viene così definito da Eric Werner:

La distinzione fondamentale tra un neuma e una nota è che il neuma di solito rappresenta un'intera frase, mentre nella notazione moderna vi è un segno per ogni singola nota.

[Eric Werner, *The Sacred Bridge*, New York, Columbia University Press 1959, p. 105]

Per imparare a usare i ta'amim bisogna rivolgersi alla tradizione orale. Personalmente, ho imparato i ta'amim per la lettura della Torah del sabato dal cantore Edward Berman, che l'ha imparata dal suo maestro Solomon Rosofsky, che dichiarava di insegnare la tradizione della Lituania. Di questa tradizione Rosofsky ha scritto:

Si tratta del tipo principale nella numerosa famiglia askenazita di cantillazioni [...]. Non è in alcun modo ristretta ai confini della Lituania. È seguita dagli Ebrei in Polonia, in Russia, [...] in vari altri Paesi europei, nel Nord e nel Sud America, in Sud Africa e da un certo numero di comunità askenazite in Israele.

[Solomon Rosofsky, *The Cantillation of the Bible*, New York, Reconstructionist Press 1957, pp. 1-2]

Il mio maestro Edward Berman, oltre a insegnarmi i ta'amim per leggere la Torah del sabato cantando, mi ha anche dato una tavola scritta con gli accenti in notazione moderna. Nell'es. 19 sono riportati i tropi per la Torah del sabato, o ta'amim.

Es. 19. Tropi della Torah del sabato secondo S. Rosofsky

① MER-CHA TIP-CHA MER-CHA SIL-LUK — 4 3 2 1
1 2 3 4

② MER-CHA TIP-CHA MU-NACH ET-NACH — 1 2 3 4

③ KAD-MIA MA-PACH — PASH-TA MU-NACH — ZAKEF KA-TON — 1 2 3 4

④ KAD-MA AZ-LA — MU-NACH RE-VI-A — 1 2 3 4

⑤ DAR-GA — TE-VIR — MER-CHA TE-VIR — 1 2 3 4

Tropi che compaiono meno spesso

⑥ MU-NACH ZAR-KA — MU-NACH SE-GOL — 1 2 3 4

⑦ MU-NACH GER-SHA-YIM — HA-GE — RESH — 1 2 3 4

⑧ MU-NACH T'LIsha GDO-LA — MU-NACH T. KTA' NA — 1 2 3 4

⑨ MU-NACH L'GAR-MAY — MER-CHA SHTA Y'TIV — 1 2 3 4

⑩ ZA-KEF GA-DOL — MU-NACH PA-ZER — 1 2 3 4

⑪ SHAL-SHE — LET MERCHA CHFU-LA — 1 2 3 4

Naturalmente, questo è solo l'inizio. Nell'ambito della stessa tradizione lituana ci sono motivi melodici diversi per i ta'amim usati nella lettura dei Profeti rispetto a quelli della Torah. Ci sono anche dei ta'amim particolari per i cinque Megilot, o Rotoli, per il Cantico dei Cantici, per il libro di Ruth, per le Lamentazioni, Kohelet (Ecclesiaste) ed Esther. La

struttura melodica dell'accentuazione è fondamentalmente in maggiore nella Torah, e in minore nei Profeti; nel Cantico dei Cantici alcuni accenti sono in maggiore, altri in minore e altri nel modo frigio. Per indicare queste differenze nella modalità tra il canto della Torah, dei Profeti e del Cantico dei Cantici nell'ambito della tradizione lituana, la tavola comparativa qui riportata confronta quattro tra i gruppi di accenti più comuni.

Es. 20. Tavola comparativa: Torah, Profeti, Cantico dei Cantici nella tradizione lituana secondo S. Rosofsky

①

TORAH
MER-CHA TIP-CHA MER-CHA SOF-PA-SUK
4 3 2 1
1) ()

PROPHETS
MER-CHA TIP-CHA MER-CHA SOF-PA-SUK

SONG OF SONGS
MER-CHA TIP-CHA MER-CHA SOF-PA SUK

②

TORAH
MER-CHA TIP-CHA MU-NACH ET-NACH
4 3 2 1
A J ()

PROPHETS
MER-CHA TIP-CHA MU-NACH ET-NACH

SONG OF SONGS
MER-CHA TIP-CHA MU-NACH ET-NACH

③

TORAH
KAD-MA MA-PACH PASH-TA MU-NACH ZAKEF KA-TON
5 4 3 2 1
J <

PROPHETS
KAD-MA MA-PACH PASH-TA MU-NACH ZAKEF KA-TON

SONG OF SONGS
KAD-MA MA-PACH PASH-TA MU-NACH ZAKEF KA-TON

④

TORAH
KAD-MA A2-LA MU-NACH RE-VI-A
4 3 2 1
J

PROPHETS
KAD-MA A2-LA MU-NACH RE-VI-A

SONG OF SONGS
KAD-MA A2-LA MU-NACH RE-VI-A

Ma questo non è tutto. Sinora abbiamo considerato solo la tradizione lituana. Consideriamo ora lo stesso testo ma in tradizioni geografiche diverse. Le differenze geografiche si riflettono nell'uso di diversi motivi melodici per i vari ta'amim. Come Johanna Spector ha osservato:

Per scoprire l'eredità musicale più antica di una qualsiasi comunità ebraica il ricercatore va in sinagoga. È qui che spera di trovare melodie tramandate di generazione in generazione, che potrebbero ancora presentare elementi antichi che risalgono all'epoca del Tempio, prima della distruzione di Israele antica da parte dei Romani (circa 70 d.C) [...]. La musica della sinagoga si divide in: 1) cantillazione della Bibbia; 2) canti di preghiera. Delle due, la cantillazione è di gran lunga la più importante per tradizione, e anche la meno soggetta a cambiamenti [...]. Mentre i [...] *ta'amay hamikra* (o accenti biblici) sono fissi e identici in tutte le comunità ebraiche, ovunque si trovino, la loro interpretazione melodica, che è stata trasmessa oralmente, varia da un luogo all'altro. La struttura melodica è sufficiente a stabilire dove, nel mondo, un particolare tipo di cantillazione viene praticato.

[Johanna Spector, *Jewish Song from Cochin, India*, The Fifth World Congress of Jewish Studies, Gerusalemme, 1973, IV, pp. 245-6]

Purtroppo non è possibile notare in maniera accurata i ta'amim degli Ebrei che vivono in Iraq (la moderna Babilonia) o nello Yemen o in altri Paesi del Medio Oriente perché le note della loro scala (intonata per microtoni) sono diverse dalle note della nostra tastiera del pianoforte e da quelle che scriviamo in notazione occidentale.

Una seconda osservazione, per me di fondamentale importanza, è che, sebbene le melodie varino a seconda dei luoghi, la struttura melodica essenziale è costante. Ad esempio, un gruppo di motivi d'inizio frase come *merchatipcha* avrà un profilo melodico diverso secondo i luoghi, ma conserverà la sua funzione fondamentale di motivo d'inizio nell'ambito del modo di ciascuna comunità particolare. Similmente, *etnach* indicherà sempre una cadenza mediana e *sof pasuk* sempre una cadenza finale, indipendentemente dalle note che vi corrispondono. Un ulteriore suggerimento, meno esplorato dalla ricerca musicologica, è che potrebbero esservi delle somiglianze strutturali tra la tradizione ebraica e le altre tradizioni. Avigdor Herzog osserva in un articolo sugli accenti biblici nell'*Encyclopedia Judaica*:

Un confronto con le prassi di lettura delle scritture in altre tradizioni religiose, come la recitazione vedica in India o la recitazione buddhista in Giappone e in altri Paesi, rivela che nessuna prassi si basa sul parlato ordinario o sul canto, bensì sulla cantillazione. Si trova anche che questa cantillazione è fondata su convenzioni rigorose di tradizione orale, che sono state descritte esplicitamente solo nel rispettivo Medio Evo di ogni cultura. Infine, e cosa ancora più importante, si può ancora riscontrare una sostanziale *affinità nei principi strutturali, non nel contenuto melodico*, tra queste tradizioni attraverso il continente asiatico, comprese tutte quelle ebraiche per l'intero periodo della Diaspora. Questo stile "pan-asiatico" nella lettura cantillata della Bibbia doveva già potersi riscontrare prima del periodo in cui il sistema di accenti scritti ha cominciato a svilupparsi.

[Avigdor Herzog, *Masoretic Accents*, in *Encyclopedia Judaica*, pp. 1099-100]

Una considerazione finale, certo di importanza fondamentale, è che i ta'amim costituiscono la base storica per il canto gregoriano e dunque sono all'origine della storia musicale dell'Occidente. Come sostiene *The Harvard Dictionary of Music*:

Benché non esistano manoscritti di musica ebraica antica, lo stato della musica negli ultimi secoli a.C. è stato chiarito in modo considerevole da Idelsohn, che ha studiato le tradizioni delle comunità ebraiche nello Yemen, in Babilonia, in Persia, in Siria ecc. Idelsohn ha riscontrato una sorprendente somiglianza tra i canti di queste comunità, che non hanno avuto contatti tra loro dopo aver lasciato la Palestina, vivendo in stretto isolamento. Le melodie, pertanto, probabilmente risalgono a prima della distruzione del Tempio e sono state preservate per 2.000 anni con modifiche di scarsa rilevanza. Si ritiene dunque che si avvicinino molto al canto ebraico dell'età pre-cristiana. Altrettanto interessante è la forte somiglianza di alcune tra queste melodie con melodie del canto gregoriano. [...]

[*The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1969]

Il musicologo Curt Sachs, nell'introduzione al libro *The Sacred Bridge* di Eric Werner, scrive:

Quasi cinquant'anni fa, Abraham Z. Idelsohn cominciò a registrare un immenso numero di melodie cantate dalle comunità arcaiche del Medio Oriente. Nascosti tra migliaia di canti sacri, Idelsohn ha identificato nelle liturgie degli Ebrei dello Yemen e della Babilonia dei motivi melodici così vicini al canto cattolico che un legame tra le due tradizioni non può essere negato [...]. Le scoperte pionieristiche di Idelsohn si sono rivelate un collegamento d'importanza storica fondamentale tra l'Antichità e il Medioevo.

[Curt Sachs, introduzione a Eric Werner, *The Sacred Bridge*, New York, Columbia University Press 1959]

Resta ora da vedere come la cantillazione delle Scritture ebraiche possa avere influenza sull'opera di un compositore. Nella mia musica, questa influenza è presente in *Octet* (in seguito intitolato *Eight Lines*) e forse anche in altre opere, per via della *struttura* della cantillazione, e non del *suono*. Come nel caso della musica africana e balinese, non ho voluto imitare il suono della cantillazione; è vero che sono ebreo, ma questo suono non mi è familiare dall'infanzia, infatti l'ho scoperto quando ero vicino ai quarant'anni. Inoltre, e cosa ancor più importante, non credo che il suono della cantillazione sia la forma d'influenza più feconda. Imitandolo ci si può facilmente ritrovare con un pezzo che "suona ebraico", così come si possono scrivere pezzi dalla sonorità balinese o africana: null'altro che cineserie aggiornate, abiti colorati che la musica indossa per acquisire un'apparenza esotica. Mi sembra invece molto più importante, e sostanziale, cercare di capire la struttura della cantillazione ebraica per farvi riferimento nel contesto delle altezze e dei timbri con cui si è cresciuti, creando, si spera, qualcosa di nuovo.

Octet (Eight Lines) è stato composto nel 1979. L'influsso della cantillazione si può riscontrare nelle melodie del flauto e dell'ottavino, in vari passi della partitura. Per esempio, consideriamo le ultime dieci battute nelle parti del flauto e dell'ottavino in relazione ai due pianoforti [v. es. 21]. Le prime due battute del flauto raddoppiano le note della mano destra del primo pianoforte più o meno esattamente, con qualche trasposizione di ottava. Le due battute successive nella parte del flauto cominciano con le prime quattro note della parte del primo pianoforte, ma poi il flauto diverge per il resto della terza battuta e per tutta la quarta, con note tratte dalle parti del primo e del secondo pianoforte, e con varie altre note che non hanno riscontro nelle parti pianistiche. La quinta battuta è una ripetizione della prima, mentre la sesta ripete la quarta; la settima battuta ripete la prima, e l'ottava è una variazione della seconda; le battute nove e dieci ripetono la tre e la quattro. Se consideriamo ogni battuta come un motivo da mettere insieme agli altri, lo schema complessivo delle dieci battute è: 1, 2, 3, 4, 1, 4, 1, 2', 3, 4. La parte dell'ottavino sostanzialmente raddoppia quella del secondo pianoforte con qualche leggera modifica. Se consideriamo anche in questo caso ogni battuta come un motivo da mettere insieme agli altri, lo schema complessivo è: 1, 2, 1', 3, 1", 2, 1", 2, 1', 3. Le parti dei due pianoforti sono formate da motivi di sole due battute, mentre gli archi hanno dieci battute; il flauto e l'ottavino prendono le due battute della parte pianistica e, mettendo insieme motivi più brevi, compongono due melodie di dieci battute in contrappunto. Il suono di questa musica non è affatto simile a quello della cantillazione ebraica. Ma la sua costruzione nelle parti del flauto e dell'ottavino somiglia alla costruzione dei motivi nella cantillazione. Si tratta di una modesta influenza, ma reale e interessante, in quanto si presta a ulteriori e imprevisi sviluppi nel futuro.

Come poscritto vorrei accennare alla mia opera *Tehillim*, scritta nel 1981. *Tehillim* è il termine ebraico per "salmi". Tradotto letteralmente vuol dire "lodi" e deriva dalla radice di tre lettere, *hey*, *lamed*, *lamed*, che è anche la radice di *hallelujah*. I testi di *Tehillim* sono tratti dai Salmi 19:2-5 (19:1-4 nelle traduzioni cristiane), 34:13-15 (34:12-14 nelle traduzioni cristiane), 18:26-27 (18:25-26 nelle traduzioni cristiane) e 150:4-6.

Prima di scegliere questi salmi, avevo pensato di rivolgermi al libro di Jonah. Più ci pensavo, più mi sembrava difficile, perché Jonah fa parte dei Profeti e il libro si canta in sinagoga nel pomeriggio di *Yom Kippur*. Avendolo ascoltato in sinagoga e conoscendo i ta'amim per i Profeti, mi sentivo vincolato a trascrivere Jonah esattamente come viene cantato in sinagoga. Comporre una nuova versione musicale per questo testo presentava dei problemi forse simili alla difficoltà che avvertivo all'idea di introdurre una campana africana nella mia musica. Un'altra considerazione riguardava la prassi nelle sinagoghe tradizionali di preservare la cantillazione originale, in contrasto con la Chiesa, in cui nuove versioni della Messa e di altri testi s'inquadrano in una tradizione che prevede la

Es. 21. Octet (Eight Lines), ultime dieci battute

Handwritten musical score for an Octet, showing the last ten measures. The score is written on eight staves. The first staff has a circled '19c' and a '1' above it. The second staff has a '19c' and a '1' above it. The third staff has a '19c' and a '1' above it. The fourth staff has a '19c' and a '1' above it. The fifth staff has a '19c' and a '1' above it. The sixth staff has a '19c' and a '1' above it. The seventh staff has a '19c' and a '1' above it. The eighth staff has a '19c' and a '1' above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations in the margins, including '19c' and '1'.

creazione di musica sempre nuova per l'uso liturgico: nella sinagoga tradizionale non c'è alcun bisogno di nuove composizioni musicali. Pur sapendo che la mia versione musicale del libro di Jonah sarebbe stata un'opera da eseguire in sale da concerto, mi sembrava lo stesso di prendere qualcosa che va in una certa direzione e di cambiarlo in un modo che mi metteva a disagio.

Mentre riflettevo su questi problemi, mi sono ricordato che la cantillazione dei Salmi si è perduta nelle sinagoghe occidentali. Come Avigdor Herzog scrive nell'*Encyclopedia Judaica*:

Tra le comunità askenazite non sopravvive quasi nessuna autentica salmodia. Il rituale familiare per il canto dei Salmi ha assorbito molte melodie popolari delle culture circostanti [...]. Nell'*hazzanut* dell'Ottocento nell'Europa occidentale i Salmi venivano messi in musica in modo non diverso dallo stile delle preghiere, e spesso come pezzi per dare risalto all'abilità del coro, in un modo che ricorda gli anthem della Chiesa anglicana. Nell'ebraismo riformato, in cui il testo veniva parafrasato come un poema in rima in metri occidentali, il risultato seguiva il precedente del corale protestante e ne utilizzava persino le melodie.

[A. Herzog, *Psalms*, in *Encyclopedia Judaica*, p. 1333]

Il grande studioso cristiano dell'Ottocento William Wickes nel suo *Trattato sull'accentuazione dell'Antico Testamento* scrive:

[...] gli Ebrei stessi riconoscono che il valore musicale degli accenti per i tre Libri Poetici (Giobbe, Profeti, Salmi) si è nel complesso perduto. Questa è la testimonianza degli Ebrei europei. Ma [...] gli Ebrei dello Yemen hanno ancora una melodia particolare per questi tre libri.

[William Wickes, *Treatise on the Accentuation of Psalms, Proverbs and Job.*, 1881; ristampa, New York, KTAV Publishing 1970]

Sulla base di queste considerazioni, e del fatto che i Salmi sono ovviamente il testo musicale per eccellenza nelle Scritture ebraiche, ho deciso di scegliere dei testi di Salmi sentendomi libero di *comporre* una versione musicale senza il vincolo di una tradizione orale vivente con oltre 2000 anni di storia, da imitare o ignorare.

Ne è risultata un'opera melodica nel senso fondamentale del termine. Dopo aver visto e ascoltato degli esempi di cantillazione, credo si possa facilmente riscontrare che non vi è un legame con *Tehillim* nel tipo di suono. Anche i principi di combinazione motivica su cui si basa la struttura della cantillazione e ai quali ho fatto riferimento nelle parti di flauto e ottavino di *Octet* non hanno riscontro in *Tehillim*.

Quale sarà dunque l'influenza futura della cantillazione sulla composizione? Non posso prevederlo, ma posso dire che una familiarità con la struttura della cantillazione ebraica dovrebbe essere prevista nel programma di storia della musica di tutti gli studenti di musica. La cantil-

lazione ebraica potrà avere un influsso significativo sui compositori dell'Occidente nel futuro per la sua importanza alle origini del canto gregoriano, perché è la porta d'accesso all'antico passato musicale, e per il suo legame con la struttura della musica del Medio Oriente.

21 aprile 1982

[*Hebrew Cantillation and its influence on composition, inedito*]

Tenney

Nel 1965 sono ritornato a New York dopo quattro anni passati a San Francisco. Non conoscevo più molta gente. Non ricordo esattamente come, ma mi fu detto di mettermi in contatto con James Tenney; all'epoca, viveva dalle parti del Lower East Side. Si interessò subito alle mie idee e al pezzo su nastro che gli feci ascoltare, *It's gonna rain*. Negli anni che seguirono cominciai a saperne di più sul suo conto.

Innanzitutto, Tenney era un buon compositore, pianista e direttore che si faceva promotore di opere di Ives, Varèse, Cage, Feldman, Brown e Wolff, tra gli altri; in secondo luogo, partecipava attivamente alla ricerca più avanzata nell'ambito della computer music ai Bell Laboratories. In seguito mi resi conto che prendeva parte agli esperimenti fondamentali di conversione sonora analogico-digitale e digitale-analogica alla base sia del sistema telefonico sia della registrazione digitale della musica, e degli strumenti di campionamento sonoro. Presto cominciai a lavorare con Jim in entrambi i campi.

Quando mi offrirono l'occasione di presentare tre serate della mia musica alla Park Place Gallery di Manhattan, nel 1967, subito chiesi a Jim di unirsi al mio ensemble (che allora consisteva soltanto di Art Murphy, Jon Gibson e me) per suonare una versione per quattro pianoforti elettrici di un pezzo per due pianoforti su cui stavo lavorando (in seguito divenuto *Piano Phase*). Fu subito d'accordo, e mi consigliò di inserire Phil Corner come quarto pianista. Dopo prove intensive, nel marzo del 1967 abbiamo suonato questo pezzo al termine di ciascuno dei tre concerti. Fu una bella esperienza, e Jim vi dedicò il massimo impegno, al punto da divenire un componente stabile del mio ensemble per alcuni anni.

Poco tempo dopo, Jim si offrì di insegnare a un gruppo di artisti il linguaggio di computer Fortran. Il gruppo comprendeva John Cage, Nam June Paik, Dick Higgins, Alison Knowles e me, tra gli altri. Ci incontravamo a casa di Dick e Alison: se questo vi sembra un contesto strano per studiare il Fortran, avete proprio ragione.

Jim era un insegnante nato. Metteva subito a fuoco il problema, sia durante le prove musicali sia quando dava spiegazioni sui computer. Mi ricordo di una sua visita durante l'estate del 1968, mentre mi trovavo nel Nuovo Messico settentrionale. Era di passaggio, diretto verso la casa dei genitori, se ben ricordo, e io stavo scrivendo un saggio, *Musica come processo graduale*. Gli mostrai quello che avevo scritto e i suoi commenti furono immediati e illuminanti. Stavo scrivendo che volevo un processo compositivo udibile nella realtà sonora e lui mi disse: «Ma allora il compositore non ha segreti». Precisamente, non conosco alcun segreto nella struttura che non si possa udire. Da allora sono passati diciotto anni, e questo certo non descrive più la mia musica come nel 1968, ma la memoria di Jim che coglie esattamente quello che intendevo è ancora con me.

Qualche anno dopo, Jim compose il suo pezzo intitolato *For Ann (Rising)*, che si basa su dei glissando di oscillatore costantemente ascendenti in canone (all'inizio Jim lo chiamava "The Barber Pole Piece" e io "Busy Day at JFK"). Era un pezzo estremamente intelligente e divertente, ed era anche una specie di commento sulla mia musica e sul canone in genere (la forma è fissa, ma aperta a ogni genere di suono).

In seguito, Tenney si interessò al pianò rag e ne compose diversi, che eseguiva con grande eleganza. Nel frattempo continuava a mostrare un talento naturale per l'insegnamento e a farsi promotore di ogni genere di nuova musica: ogni genere, a eccezione della propria. Magari difendeva coraggiosamente ed eseguiva musica di Ives, Cage o Rhudyar, ma non si occupava di far eseguire le sue opere, al di là di quello che poteva suonare lui stesso da solo o con gli amici. Questo lo lasciava fare ad altri.

Nel 1979 i componenti del mio ensemble presentarono due serate dedicate alla sua musica alla Paula Cooper Gallery (Paula gestiva la Old Park Place Gallery nel 1967) e alla Carnegie Recital Hall. Furono due grandi serate con molte opere di Tenney per strumenti a percussione (dedicate a Varèse, Ives e Nancarrow, tra gli altri), rag e pezzi per nastro magnetico. Vorranno gentilmente prenderne nota altri ensemble? E anche le case discografiche? James Tenney ha composto della buona musica che ha bisogno di esecuzioni in concerto e registrate.

Ora siamo al 1986. È tempo di dire grazie, Jim, per le buone esecuzioni, per la fondamentale ricerca in campo acustico, per gli insegnamenti e i consigli di prima qualità, e soprattutto per la tua musica, che dobbiamo ora presentare al mondo a beneficio di tutti.

Dicembre 1986

[Tenney, in «Perspectives of New Music», 25, 1987, pp. 547-8]

Tessitura - Spazio - Sopravvivenza

Parlerò di questi argomenti da un punto di vista personale, di come io stesso li ho affrontati.

Quando mi hanno chiesto di preparare questo intervento, mi è stato detto che i tre temi sarebbero stati: trama, spazio e sopravvivenza. Quando ho accettato, ho spiegato che ne avrei parlato da un punto di vista personale, sulla base della mia esperienza, ed è quanto ho fatto.

Tessitura (Texture)

Contrappuntistica/omofonica

Sotto la voce *texture* nel *New Harvard Dictionary of Music* si trova questa definizione: «[...] la *tessitura* di una composizione che risulta all'ascolto come una combinazione di diverse linee melodiche, si dice contrappuntistica o polifonica. In una composizione che consiste primariamente di una successione di accordi, la trama si dice accordale oppure omofonica». Sulla base di questa distinzione tradizionale, non c'è dubbio che gran parte della mia musica abbia una trama contrappuntistica; il periodo della storia della musica occidentale da cui ho tratto le informazioni più utili è compreso tra il 1200 e il 1750, il periodo del contrappunto. Le musiche non occidentali dalle quali ho imparato di più sono quelle dell'Africa occidentale e di Bali, entrambe di natura contrappuntistica. Il loro contrappunto si è sviluppato in maniera indipendente dal nostro e il mito che il contrappunto sia stato un'invenzione esclusivamente europea è soltanto questo, un mito.

Ho definito "defasaggio" la tecnica che ho scoperto nel 1965 lavorando su nastri in loop. In seguito, nel 1967, l'ho applicata alla musica dal vivo. In effetti, il defasaggio è un processo per costruire canoni all'unisono in cui il soggetto è breve e l'intervallo ritmico tra il soggetto e le risposte è variabile. Esempi di canone, come è noto, si riscontrano dal XIII secolo sino ad oggi; la tecnica è sempre la stessa e non implica un suono particolare. Si possono trovare canoni da *Sumer is icumen in*

all'*Offerta Musicale*, da *Mikrokosmos* di Bartók alla *Sinfonia op. 21* di Webern. La procedura usata è sostanzialmente simile, ma i suoni che ne risultano sono molto diversi.

La mia musica si basa sul canone. Nel mio saggio del 1968, *Musica come processo graduale*, ho fatto riferimento al canone infinito per chiarire le mie idee musicali. I miei primi pezzi su nastro del 1965 e del 1966, *It's gonna rain* e *Come Out*, usano un nastro in loop che va gradualmente fuori fase con se stesso, a due o più voci; ne risultano così dei canoni in cui le distanze ritmiche si modificano gradualmente. Nel primo pezzo di musica dal vivo in cui ho usato questa tecnica, *Piano Phase* (1967), due pianisti cominciano a suonare uno stesso breve motivo all'unisono; mentre uno dei pianisti mantiene costante il tempo, l'altro accelera gradualmente sino a portarsi una semicroma in anticipo rispetto al primo pianista. A questo punto, il secondo pianista mantiene il tempo, e poi riprende ad accelerare, e così via, sino a ritornare all'unisono con il primo pianista. Ogni "posizione di fase" è un breve canone all'unisono con un intervallo ritmico leggermente differente. Dal 1971, dopo *Drumming*, non ho più usato la tecnica del defasaggio graduale, ma ho trovato altri modi per costruire progressivamente canoni all'unisono tra due o più motivi identici che si ripetono. Il più efficace consiste nel sostituire progressivamente impulsi a pause - suoni a silenzi - sino a che ne risulta un canone. Ci si è resi conto della presenza di strutture canoniche nella mia musica molto più tardi, con *Tehillim*, dove i soggetti sono più lunghi e melodici, da un punto di vista tradizionale. In realtà, continuavo a scrivere come ho sempre fatto; la vera novità di *Tehillim* è piuttosto nelle sezioni omofoniche. Lo stesso vale per *The Desert Music*. Gli aspetti omofonici di queste opere sono in relazione con il fatto che entrambe si basano su un testo - in *Tehillim* estratti dai Salmi nell'originale ebraico e in *The Desert Music* estratti da poesie del poeta e medico americano William Carlos Williams. Nelle opere successive, dal 1985 sino ad oggi, sono ritornato a una tessitura essenzialmente contrappuntistica.

A partire dal 1982 ho cominciato a comporre una serie di pezzi che recavano il titolo "Counterpoint", inaugurata da *Vermont Counterpoint* per flauto, flauto contralto, ottavino e nastro preregistrato oppure undici flauti, flauti contralti e ottavini. Il pezzo è stato scritto per il flautista Ransom Wilson in replica alla sua richiesta originaria di un concerto per flauto - che non mi interessava scrivere in quanto l'idea di un solista con accompagnamento non mi attira affatto. *Vermont Counterpoint* si rifa alle mie opere precedenti come *Violin Phase*, in cui un violinista suona sulla base di un nastro preregistrato da lui stesso. La trama è formata esclusivamente da suoni con lo stesso timbro, in modo da dare risalto all'intreccio contrappuntistico complessivo e ai molteplici motivi che ne risultano, individuabili all'ascolto. Se in opere come *Violin Phase* o *Piano Phase* invece di strumenti identici avessi utilizzato strumenti di timbro

diverso - per esempio un pianoforte e un sintetizzatore, oppure un clavicembalo in *Piano Phase* - la sfasatura si sarebbe realizzata senza quella perfetta fusione nell'intreccio contrappuntistico che si ottiene con due pianoforti, due clavicembali o due sintetizzatori.

Nei miei primi pezzi, il ricorso a multipli di strumenti identici e dallo stesso timbro era acusticamente necessario per creare un tessuto contrappuntistico complessivo unitario, e per dare risalto all'ambiguità nell'accentuazione metrica dovuta alla presenza di almeno due diversi tempi principali reciprocamente fuori fase, ma con lo stesso timbro. Oggi, negli anni Ottanta, questi principi sono ancora validi in un contesto che presenta motivi melodici più sviluppati e variazioni nell'armonia, come si riscontra in *New York Counterpoint*, per clarinetti e clarinetti bassi, composto per il clarinettista Richard Stoltzman. Attualmente, sto lavorando alla composizione di *Electric Counterpoint*, per multipli di chitarra elettrica e bassi elettrici, che il chitarrista Pat Metheny eseguirà dal vivo sulla base di un nastro preregistrato. Dunque, come potete vedere, il mio interesse nella tessitura contrappuntistica e specialmente nella tessitura canonica è sempre vivo.

"Texture" si può anche riferire a un'orchestrazione "pesante" oppure "leggera"

The Harvard Dictionary of Music (ed. 1969) definisce "pesanti" le sinfonie di Sibelius e "leggera" l'*Histoire* di Stravinsky. In base agli stessi principi, si potrebbe definire "pesante" *Harmonielehre* di John Adams e "leggero" il mio *Sextet*.

Queste osservazioni, ovviamente, riguardano il modo in cui diversi compositori scrivono per orchestra. Innanzi tutto in relazione alle dimensioni. Come sapete la maggior parte delle principali orchestre moderne hanno diciotto o più violini primi; questa gigantesca sezione d'archi può essere adatta per Sibelius, Mahler e Bruckner, ma è di gran lunga troppo ampia per me. Per tentativi sono giunto alla conclusione che quando scrivo per orchestra ho bisogno di non più di dodici violini primi e di una sezione di archi complessiva di circa quarantotto elementi (più o meno le dimensioni di un'orchestra classica piuttosto che dell'orchestra romantica). Inoltre, scrivo delle versioni da camera di tutte le mie composizioni orchestrali per due ragioni. La prima è che questi arrangiamenti suonano bene (si potrebbe discutere se in effetti non siano meglio degli originali). Un altro motivo è che le orchestre da camera, specialmente i gruppi europei come l'Ensemble Intercontemporain in Francia, lo Schönberg Ensemble in Olanda, il Group 180 a Budapest, la London Sinfonietta in Inghilterra, e l'Ensemble Modern in Germania provano interesse per la mia musica e hanno bisogno di queste versioni per eseguire le mie opere orchestrali. Credo sia di fondamentale importanza per un compositore scoprire le dimensioni della sua orchestra ideale, in modo da ottenere la tessitura desiderata.

L'esigenza di una tessitura trasparente mi ha indotto a ridefinire la disposizione dei componenti dell'orchestra o dell'orchestra da camera. Più precisa-

mente, ho collocato gli strumenti a bacchette (marimbe e vibrafoni), che spesso suonano continuamente nei miei pezzi orchestrali, direttamente di fronte al direttore. Questo non soltanto per dare atto alla "vendetta del percussionista" (forse di per sé meritevole), ma perché se questi strumenti restano al loro posto abituale, a 12-15 metri dal direttore, e suonano con continuità a un tempo vivace, a causa del ritardo acustico nella propagazione del suono, il resto dell'orchestra vedrà il direttore battere un tempo e ne ascolterà da loro uno diverso. Situandoli invece direttamente di fronte al direttore, l'orchestra vedrà e ascolterà un unico tempo.

In pezzi come *The Desert Music* ho anche ritenuto necessario ridistribuire i posti degli archi, che suonano divisi in due o tre gruppi, ciascuno dei quali presenta gli stessi motivi ripetuti ma in posizioni ritmiche diverse. Gli archi dell'orchestra amano seguire il leader di fronte a loro e se questi suona a un ritmo diverso si può verificare una gran confusione. Facendo sedere i musicisti in due o tre piccoli gruppi separati - come nella *Musica per archi, percussioni e celesta* di Bartók - ciascun gruppo può svolgere la propria parte contrappuntistica seguendo nel contempo il leader di sezione.

Vorrei incoraggiare tutti i compositori a ridefinire la struttura e l'impostazione dell'orchestra dal punto di vista delle dimensioni e della disposizione degli strumenti, per esprimere al meglio le proprie idee musicali.

Spazio

Cosa significa?

Quando mi è stato chiesto di preparare questo intervento e mi vennero riferiti i temi della discussione, mi ricordavo di "tessitura" e "sopravvivenza" ma non del terzo argomento. Alle mie richieste, mi fu ripetuto che il terzo tema era "spazio". Ho cercato di nuovo il termine "spazio" nell'*Harvard Dictionary of Music*, sia nell'edizione del 1969 sia in quella del 1986, ma non vi figurava. Ho domandato ulteriori chiarimenti e mi è stato detto che si parla dello spazio musicale in riferimento a: 1) spazio fisico, come in Gabrieli o in Henry Brant; 2) spazio rituale, per esempio nella musica non occidentale; 3) spazio elettronico, per esempio in relazione a un suono che si muove in una sala mediante altoparlanti multipli.

Spazio fisico

Ricordo una bella esecuzione di musiche di Gabrieli nella chiesa di San Marco a Venezia, nel 1957, all'inizio di un concerto che aveva in programma la prima del *Canticum Sacrum* di Stravinsky. Evidentemente Gabrieli aveva concepito i cori antifonali d'ottoni proprio in relazione a quella chiesa particolare. Possiamo dunque dedurre che la musica di Gabrieli risulta un fiasco nelle registrazioni mono? Non credo.

Di Henry Brant non posso parlare perché non conosco la sua musica.

Si potrebbe osservare che il mio discorso precedente sulla disposizione

dei musicisti dell'orchestra riguarda, se vogliamo, lo spazio. Certamente è importante nella mia musica che i musicisti siano seduti vicini in modo da potersi sentire bene tra di loro. Proprio l'opposto della musica di John Cage, per esempio, che spesso richiede che i musicisti siano separati nello spazio, evitando la coordinazione ritmica. In questo senso lo spazio è un fattore pratico da considerare nell'esecuzione di un'opera musicale, ma di interesse marginale dal punto di vista della composizione.

Spazio rituale

L'idea di uno spazio rituale mi fa pensare al mio viaggio in Ghana nel 1970, durante il quale ho studiato con dei componenti del Ghana Dance Ensemble. Di che tipo di ensemble si trattava? Era formato da musicisti che provenivano da almeno cinque tribù diverse e che originariamente vivevano molto lontano dalla capitale Accra, dove aveva sede il Ghana Dance Ensemble; prima del 1967 questi musicisti avevano vissuto nei loro villaggi al servizio del capo locale. Nel 1967 Nkruma giunse al potere e stabilì un governo ad Accra per l'intero Paese: era nato uno stato moderno. In questo sistema di stile occidentale, i capi tribali locali dei villaggi erano solo dei capi senza denaro né potere. Per i musicisti locali, questo significava che potevano continuare a far musica, ma non più per professione. Invece di essere al servizio del capo, dovevano ora trovare un lavoro ordinario nelle fabbriche di cioccolato o altrove per mantenere se stessi e le loro famiglie. Pochi fortunati, essendo eccellenti musicisti e avendo i contatti politici giusti ad Accra (ebbene sì!), hanno potuto riprendere l'attività professionale, ma questa volta come componenti di un ensemble che viaggiava per l'Europa e per l'Oriente con versioni di musica e danza in cui la durata di un pezzo poteva essere ridotta da tre giorni a venti minuti, e il cui spazio musicale poteva essere tanto un villaggio quanto un palco di proskenio. Possiamo dunque concludere che le modifiche nello spazio hanno provocato modifiche nella musica? No; le cause reali sono legate a dei cambiamenti radicali nell'organizzazione sociale ed economica. Questo ha prodotto le esecuzioni in teatro, che a loro volta hanno portato a ridurre la durata dei pezzi: la questione dello spazio è incidentale rispetto a cambiamenti culturali più profondi.

Spazio elettronico

L'idea di spazio inteso come spazio elettronico è familiare a tutti noi, o almeno a tutti quelli che hanno vissuto il passaggio dal sistema mono a quello stereo. Dal momento che abbiamo due orecchie e la capacità di usarle per stabilire la provenienza dei suoni, l'utilizzo di due altoparlanti anziché di uno ha avvicinato la riproduzione della musica elettronica al nostro sistema normale d'ascolto. Nella musica elettronica degli anni Cinquanta, con Varèse, e in seguito dagli anni Sessanta sino a oggi, il movimento del suono attraverso una stanza mediante altoparlanti multipli è una risorsa in più per i compositori, alla quale personalmente non sono ricorso. Per me i principali elementi nella composizione sono il ritmo, l'altezza e il timbro, in quest'ordine. L'elet-

tronica nella mia musica consiste principalmente nell'amplificazione, per creare degli equilibri che non sarebbe possibile ottenere altrimenti. Una voce femminile senza vibrato e con marcate caratteristiche di chiarezza e precisione ritmica si può udire così al di sopra di un insieme di dimensioni orchestrali. La disposizione degli altoparlanti è cruciale perché il pubblico possa ascoltare bene, ma per me è solo un espediente per realizzare una composizione, non è un materiale o una tecnica compositiva.

Riassumendo

Lo spazio fisico, benché indubbiamente possa influire sulla riuscita di un'esecuzione per via dell'acustica, mi sembra d'importanza marginale per la composizione musicale. Un pezzo musicale limitato a un particolare spazio è semplicemente questo: limitato. Sarebbe più opportuno cercare di scrivere musica adatta a ogni genere di spazio.

Lo spazio rituale sembra essere il risultato dell'organizzazione religiosa, sociale ed economica. Se la religione, la società o l'economia cambiano, anche lo spazio rituale cambierà insieme a molte altre cose: è incidentale a questi fattori fondamentali dell'esistenza.

Lo spazio elettronico creato da altoparlanti multipli o da apparecchiature analoghe è un elemento acustico importante nelle esecuzioni con l'elettronica, ma non mi sembra sia una tecnica o un materiale valido per comporre musica.

Sopravvivenza

La mia storia personale

Da bambino prendevo lezioni di pianoforte. All'età di quattordici anni ho ascoltato per la prima volta i *Concerti Brandeburghesi*, il *Sacre du printemps*, Charlie Parker, Miles Davis e Kenny Clarke, e ho deciso di studiare il tamburo e la batteria con Roland Kohloff. Alla Cornell University, dal 1953 al 1957, ho studiato principalmente le ultime opere filosofiche di Ludwig Wittgenstein, e ho anche studiato musica con William Austin. Dopo essermi laureato alla Cornell University nel 1957, sono tornato a New York e ho iniziato a studiare composizione privatamente, con Hall Overton, un compositore e musicista jazz. Nel 1958 sono entrato alla Juilliard School come studente di composizione, dove ho avuto come maestri William Bergsma e Vincent Persichetti. Nel 1961 mi sono trasferito nella San Francisco Bay e ho cominciato a studiare al Mills College con Darius Milhaud e Luciano Berio. Nel 1963 ho conseguito il Master of Arts dal Mills, e ho formalmente completato la mia educazione occidentale. A questo punto mi si è posto il problema di come sopravvivere.

Avvertivo distintamente di non voler continuare in un ambiente accademico. Nel corso delle mie poche esperienze d'insegnamento come assistente al Mills e come maestro di teoria e composizione in una scuola

di musica di San Francisco, ho verificato che l'energia di cui avevo bisogno come compositore veniva rivolta piuttosto ai miei studenti; sentivo che, per essere un buon insegnante, era necessario dedicarvi quell'energia, che ce n'era solo una quantità limitata, e che, per quanto mi riguardava, non riuscivo nello stesso tempo a insegnare e ad avere l'energia necessaria per comporre. Mi era chiaro che l'insegnamento richiedeva un talento diverso dalla composizione e che i miei migliori maestri, Hall Overton e Vincent Persichetti, non erano necessariamente i migliori compositori. Dai compositori più grandi come Berio ho imparato non tanto chi fossi io come compositore, quanto chi fosse *lui*; all'epoca anche questo mi interessava, ma non credo sia essenziale per una buona educazione musicale. Ci vuole invece un insegnante che comunichi le informazioni di cui lo studente ha bisogno tenuto conto della sua situazione particolare in un dato momento; questo genere di insegnante, in un certo senso, scompare nell'alter ego dei suoi studenti. Può essere un grande insegnante semplicemente perchè gli manca la concentrazione univoca su una scelta compositiva particolare che si può invece riscontrare in compositori dalla personalità musicale più forte. Ad ogni modo, non mi andava di perseguire una carriera accademica.

Cosa, dunque? Ho cominciato a lavorare come tassista con la Yellow Cab Company di San Francisco nel 1963. Ho scoperto che questo genere di lavoro mi lasciava libero di concentrarmi completamente sulla composizione e mi faceva guadagnare di più di quanto riceve un insegnante di teoria e composizione in un college. Nel periodo in cui mi trovavo a San Francisco componevo a casa e ho presentato la mia musica, incluso un pezzo per nastro magnetico composto di frammenti registrati sul taxi che guidavo, al San Francisco Tape Music Center e al San Francisco Mime Troupe Theater. Il mio lavoro come autista di taxi terminò verso la fine del 1964, e mi trasferii alle poste statali, un lavoro che si rivelò essere meno interessante, ma all'incirca pari in termini di reddito, e che certamente non interferiva con la composizione. Nel 1965 ho lasciato la zona di San Francisco e sono tornato a New York.

Nel 1966 a New York ho cominciato a provare le mie idee musicali con due amici, Art Murphy, un compositore e pianista della Juilliard, e Jon Gibson, che suonava strumenti a fiato e si era anche lui trasferito da San Francisco a New York. All'epoca, non immaginavo che da questo sarebbe nato un insieme stabile di esecutori che mi avrebbe consentito di sopravvivere come interprete della mia stessa musica; nel 1966 avevo solo delle idee musicali che volevo verificare e quelli erano i miei amici, interessati a ciò su cui stavo lavorando. Mentre ero a New York, verso la metà degli anni Sessanta, assunsi di nuovo alcuni incarichi modesti. Nel 1967 al gruppo si aggiunse James Tenney, compositore, pianista e direttore, che insieme con me, Murphy e Gibson ha partecipato ai miei primi concerti importanti a New York, alla Park Place Gallery, nel marzo del 1967.

La galleria esponeva opere di artisti come Sol LeWitt, Robert Smithson e Robert Morris. Esponeva, cioè, quella che si sarebbe chiamata "arte minimalista". Ai miei concerti c'erano pochi compositori di fama, mentre c'erano molti pittori e scultori come Robert Rauschenberg, Sol LeWitt, Robert Smithson e Richard Serra. A seguito del successo che i concerti ottennero, fui invitato a presentare la mia musica con il mio gruppo - cui si erano aggiunti nel frattempo il pianista Steve Chambers e il compositore-tastierista Philip Glass - al Whitney Museum, nel 1969, e al Guggenheim Museum, nel 1970.

Dal 1970 al 1971 ho lavorato sul pezzo più lungo che abbia mai composto. Era anche il pezzo dove sono venuto a patti con le mie esperienze come percussionista, ed è stata l'opera in cui il mio gruppo è passato da cinque o sei musicisti a dodici, con l'aggiunta dei percussionisti Russ Hartenberger, Bob Becker e James Preiss, che ancora ne fanno parte. Nel dicembre del 1971 la prima mondiale di *Drumming* ha avuto luogo al Museum of Modern Art di New York. Nello stesso periodo avevo anche cominciato a scrivere lettere a sponsor europei di concerti in Inghilterra, Germania e Francia, e nel 1971 abbiamo intrapreso la nostra prima tournée in Europa. Nello stesso anno, con l'aiuto di Jean Rigg (amministratore della Cunningham Dance Foundation), la Reich Music Foundation fu costituita in società in modo da poter ricevere fondi dal National Endowment for the Arts e dal New York State Council on the Arts per pagare le spese di viaggio e delle prove per i musicisti dell'ensemble. Infine nel 1972, con una mia certa sorpresa, scoprii che, all'età di trentasei anni, ero finalmente in grado di guadagnarmi da vivere come compositore e interprete della mia musica con il mio ensemble.

Oggi, nel 1987, cosa può trarne da questa storia un giovane compositore sul punto di concludere gli studi? Non saprei. Gli anni '60 erano forse più idealistici e forse anche più insensati e meno realistici. Gli studenti degli anni '80 in genere si preoccupano molto di più di come sopravvivere economicamente al termine degli studi: non si possono liquidare questi problemi come preoccupazioni stupide. Vorrei, ciononostante, esprimere alcuni pensieri che spero potranno rivelarsi di qualche utilità pratica: 1) se non si è completamente dediti alle proprie composizioni, si risconterà certamente che anche gli interpreti e il pubblico non lo sono; 2) se vi sembra che l'insegnamento vi prenda troppo tempo ed energie preziose che sarebbe meglio dedicare alla composizione, potreste aver proprio ragione; 3) se siete giovani e sconosciuti e volete che le vostre opere siano eseguite nel modo in cui secondo voi dovrebbero esserlo, forse dovrete eseguirle voi stessi con i vostri amici; una buona esecuzione porta a un'altra e gradualmente il pubblico viene a conoscenza delle vostre vere intenzioni.

Grazie.

[*Texture-Space-Survival*, in «Perspectives of New Music», 26, 1988, pp. 272-80]

La mia vita con la tecnologia

Stasera vorrei ripercorrere le mie esperienze con la tecnologia acustica. Per cominciare dall'inizio, vi parlerò un po' di quando ero bambino; dato che sono nato nel 1936, le mie esperienze riguardavano allora la radio e i dischi.

1936-1960

Radio

Le trasmissioni radio con cui sono cresciuto, racconti di avventura, gialli, musica e comiche, richiedevano solo l'ascolto. La controparte visiva, se pure doveva esserci, era lasciata all'immaginazione. Non ricordo di aver elaborato delle immagini visive in relazione alle trasmissioni radio che ascoltavo. Semplicemente, ascoltavo; ed era abbastanza. Quando lo schermo televisivo giunse in casa mia, stavo per cominciare le scuole superiori e avevo poco tempo da dedicarvi. Probabilmente questo non spiega perché anche oggi di solito non colleghi immagini visive alla musica che ascolto, ma almeno completa il quadro generale. Potrebbe spiegare come mai, benchè mi sia piaciuto ascoltare dischi di *The Rake's Progress* di Stravinsky - per inciso, l'unico grand'opéra che mi piace - non ho alcun desiderio di vederla in scena. L'ascolto basta a rendere la drammaticità di cui ho bisogno.

Dischi

Faccio parte della prima, ma certo non dell'ultima generazione di compositori cresciuti ascoltando più i dischi che la musica dal vivo. Da bambino suonavo il pianoforte e assistevo di tanto in tanto a dei concerti e a dei musical di Broadway, ma indubbiamente ho ascoltato più musica dai dischi. Avevamo delle incisioni su 78 giri dei pezzi preferiti dalla classe media: la *Quinta* di Beethoven, l'*Incompiuta* di Schubert, l'*ouverture* dei *Meistersinger* di Wagner, e arie cantate da Caruso. In seguito, ho ascoltato Gershwin, Rogers e Hammerstein e qualcosa di Gilbert e Sul-

livan. A quattordici anni, quando gli LP erano già in circolazione da qualche tempo, ho ascoltato una serie di dischi che hanno avuto un profondo effetto su di me. Il *Sacre du printemps* di Stravinsky, il *Quinto Concerto Brandeburghese* di Bach e vari LP di Charlie Parker, Miles Davis e Kenny Clarke mi convinsero non solo che volevo studiare percussioni, in modo da poter creare un gruppo jazz insieme a un amico, ma anche che volevo ascoltare altra musica del Novecento e altra musica composta prima del 1750. Ancora oggi provo interesse per la musica antica e per la musica moderna, che condividono un forte senso della pulsazione ritmica e un centro tonale relativamente chiaro. Il punto principale qui, comunque, è che questi dischi mi hanno reso familiare il suono della voce e degli strumenti amplificati. Quello che ascoltavo non era solo il suono degli strumenti, ma anche un suono che proveniva da altoparlanti; un suono il cui volume si poteva modificare, le cui frequenze acute o gravi potevano essere accentuate o attenuate, indipendentemente: in breve, un suono controllato elettronicamente.

Il mio interesse per il jazz mi portò a frequentare locali come il Birdland, dove anche negli anni Cinquanta il microfono era di casa; dava risalto ai particolari dell'assolo del basso, consentiva a un pianoforte o a un cantante di farsi sentire al di sopra delle percussioni e in seguito, nelle mani di Miles Davis, poteva cambiare radicalmente il timbro di una tromba con sordina o di un flicorno.

Sullo sfondo della mia vita negli anni Cinquanta c'era il rock-and-roll. Lo ascoltavo alla radio, mentre cercavo di trovare una stazione jazz, o nei film, e così via. Qualche volta ascoltavo con piacere il suono degli strumenti amplificati, ma ho sempre pensato che musicisti del rock-and-roll anni Cinquanta, come Elvis Presley o Fats Domino, fossero stupidi; e lo penso ancora.

Nel 1957 avevo terminato gli studi alla Cornell University e per un anno ho studiato composizione privatamente, con Hall Overton, a New York; Hall era un compositore e un musicista jazz. Nel 1958 sono entrato alla Juilliard School dove sono rimasto fino al 1961. Come in tutte le altre scuole di musica c'erano una discoteca e una biblioteca di partiture. Ascoltare dischi e seguire la musica sulla partitura divenne un'attività quasi quotidiana.

Mentre frequentavo l'ultimo anno alla Juilliard, ascoltai John Coltrane che suonava quello che allora si chiamava "jazz modale", un tipo di musica in cui una o due armonie possono continuare anche per mezz'ora. Il microfono era sempre presente e la mia collezione di dischi nel frattempo era cresciuta. Anche in questo periodo della mia vita, in cui trascorrevi molte ore provando, ascoltando e suonando musica dal vivo, l'ascolto dei dischi mi prendeva molte ore alla settimana.

Registratore

A un certo punto, verso il 1959, ho comprato il mio primo registratore. Era un apparecchio mono Wollensak, un modello comune di uso

domestico in quell'epoca. L'ho usato per registrare esecuzioni della mia musica e ho anche registrato di tanto in tanto qualche jam session occasionale in cui suonavo le percussioni. Ancora non sapevo quanto il registratore sarebbe diventato importante nella mia vita musicale, negli anni immediatamente successivi.

1961-1966

Nastro e cinema underground

Nel 1961 ho lasciato New York e mi sono trasferito a San Francisco per seguire un corso di composizione al Mills College di Oakland. Qui ho studiato soprattutto con Luciano Berio, all'epoca attivo nel campo della musica elettronica e in particolare della musica su nastro magnetico con il parlato come fonte sonora, come in *Omaggio a Joyce* e *Visage*. Questi pezzi, insieme con *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen erano i primi esempi di musica elettronica che trovavo realmente interessanti. Mi sembrò che il parlato fosse la risposta al problema di come comporre musica elettronica emotivamente coinvolgente. In precedenza, avevo trovato la musica elettronica generata dagli oscillatori di scarso interesse; mi colpì il fatto che il modo migliore di usare il registratore consistesse nel registrare suoni reali, il parlato in particolare, proprio come la cinepresa poteva riprendere immagini reali in movimento. Presentare questo materiale reale in modo *riconoscibile*, anziché alterandolo o mascherandolo come nella *musique concrète* dell'epoca, mi parve la chiave per conservare l'impatto emotivo del parlato originario o del suono reale. Contemporaneamente cominciai a interessarmi del cinema underground degli anni Sessanta. L'analoga tra il film e il nastro magnetico, come mezzi di registrazione in cui l'ordine del materiale nel tempo si può elaborare nella fase di montaggio, mi sembrava significativa.

Completai gli studi al Mills College nel 1963 e decisi che non avrei cercato lavoro nell'ambiente accademico perchè mi sembrava controproducente come compositore. Per mantenermi ho fatto l'autista di taxi con la Yellow Cab Company di San Francisco. Oltre a scrivere musica per diverse produzioni della San Francisco Mime Troupe, mi portavo il registratore nel taxi mentre guidavo, con l'intenzione di comporre un collage di frammenti di parlato, porte che sbattono, scatti del tassametro e così via. Il pezzo fu completato nel 1964 e, benché lo abbia scartato in seguito, si è rivelato un corso accelerato di montaggio di nastri e una porta aperta su nuovi modi di fare musica.

"It's gonna rain" e "Come Out"

Alla fine del 1964, ho registrato su nastro un predicatore nero, Brother Walter, che parlava del Diluvio in Union Square a San Francisco. Mi aveva colpito molto la qualità melodica del suo discorso, ai limiti del

canto. All'inizio del 1965 cominciai a comporre dei nastri in loop con la sua voce, mettendone ancora di più in risalto le qualità melodiche.

L'idea di ricorrere alla ripetizione costante mi venne in parte a seguito del lavoro con i nastri in loop, che avevo svolto sin dal 1963, e dall'aver ascoltato musica africana, ma soprattutto dall'incontro con le trascrizioni dell'etnomusicologo inglese A.M. Jones e dalla collaborazione con Terry Riley alla prima esecuzione del suo *In C*, nel 1964, in cui vari motivi ripetuti si combinano simultaneamente. All'epoca ero alla ricerca di una nuova tecnica musicale basata sulla ripetizione. Inizialmente provai a svolgere un nastro "contro se stesso" in relazione canonica. Era un'idea che avevo già sperimentato in alcune mie composizioni precedenti, in cui due o più strumenti identici suonano le stesse note l'uno contro l'altro.

Mentre cercavo di allineare due loop identici, scoprii che il modo più interessante di procedere consisteva nell'allinearli all'unisono per poi lasciarli andare gradualmente in sfasatura. Mentre ascoltavo questo processo graduale di sfasatura, cominciai a rendermi conto che si trattava di una forma straordinaria di struttura musicale. Si poteva esplorare un certo numero di relazioni tra due entità senza alcuna transizione. Era un processo musicale continuo, senza interruzioni e rotture.

Retrospectivamente, considero il processo di defasaggio graduale tra due o più motivi musicali ripetuti come un'estensione dell'idea di canone circolare o infinito. Come nel canone circolare tradizionale, si suonano due o più melodie identiche, una delle quali attacca dopo l'altra. Nel processo di defasaggio le melodie sono di solito dei motivi ripetitivi molto più brevi, e l'intervallo di tempo tra un motivo melodico e la sua imitazione è variabile, anziché essere fisso.

La prima parte del pezzo per nastro magnetico *It's gonna rain*, completato nel gennaio del 1965, è un'attuazione letterale di questo processo. Due loop sono allineati all'unisono, poi vanno gradualmente fuori fase per ritornare di nuovo all'unisono. Nella seconda parte, due loop molto più lunghi cominciano gradualmente ad andare in defasaggio. Questo rapporto a due voci viene poi raddoppiato a quattro e infine a otto. Ne risulta una specie di caos organizzato, in attinenza con l'argomento del parlato, la fine del mondo. *It's gonna rain* è il primo pezzo che utilizza la tecnica della sfasatura graduale tra due o più motivi identici che si ripetono. Il secondo è stato *Come Out*.

Nell'autunno del 1965 sono tornato a New York e l'anno successivo ho composto *Come Out* per una beneficenza, presentata alla Town Hall di New York, perché fosse fatta una revisione del processo dei sei ragazzi arrestati per assassinio durante i tumulti di Harlem del 1964, con avvocati di loro scelta. La voce è quella di Daniel Hamm, oggi assolto, e che allora aveva diciannove anni. Hamm descrive le percosse inflittele al 26° distretto di Harlem. La polizia stava per fare uscire i ragazzi per farli rimettere in sesto, ma solo quelli che sanguinavano visibilmente. Hamm

non aveva ferite aperte; per ottenere che lo portassero in ospedale se ne procurò una da sé, riaprendosi una ferita che aveva sulla gamba: «Ho dovuto riaprirmi la ferita e fare uscire il sangue [let the blood *come out*] per poterglielo mostrare».

Come Out consiste di un unico nastro in loop, registrato su due piste. All'inizio il nastro è all'unisono con se stesso. Mentre comincia ad andare fuori fase, si sente un riverbero che aumenta gradualmente e che si sviluppa in un canone a due voci, poi a quattro e infine a otto.

Con il parlato registrato come fonte musicale, la melodia del parlato e il suo significato vengono presentati in blocco, come nella realtà. Lasciando inalterati l'altezza e il timbro, si preserva l'impatto emotivo originario del parlato, intensificandone nel contempo la melodia e il significato attraverso la ripetizione e il ritmo.

1967-1970

Piano Phase

Poco dopo aver completato *Come Out*, ho cominciato a pensare di scrivere musica strumentale dal vivo. Purtroppo all'epoca mi sembrava impossibile che due esseri umani potessero attuare il processo di sfasatura graduale, dato che doveva la sua scoperta e la sua essenza alle macchine. D'altra parte, non mi veniva in mente nulla di adatto a degli interpreti dal vivo che fosse altrettanto interessante del processo di defasaggio. Finalmente, alla fine del 1966, registrai un breve motivo melodico ripetuto al pianoforte, ne feci un nastro in loop, e cercai di suonare contro il nastro, proprio come se fossi un secondo registratore. Benché la mia esecuzione non fosse perfetta come quella di una macchina, mi accorsi con sorpresa che vi si avvicinava in modo approssimativo, facendomi scoprire una nuova maniera di suonare che mi dava grande soddisfazione: le decisioni erano state prese prima dell'esecuzione, eppure non c'era bisogno di leggere la partitura. Potevo farmi coinvolgere completamente dall'ascolto mentre suonavo.

In seguito ho scoperto che potevo suonare questo pezzo, *Piano Phase*, con un altro musicista, senza nastro. Si comincia all'unisono suonando lo stesso motivo varie volte. Ad un certo punto, mentre uno dei due continua alla stessa velocità, l'altro accelera gradualmente sino a portarsi una semicroma in anticipo rispetto al primo; il processo si ripete sino a che i due musicisti ritornano all'unisono. Poi viene introdotto un nuovo motivo più breve e il processo di defasaggio ricomincia. Per suonare il pezzo bisogna ascoltare con molta attenzione per poter stabilire se ci si è spostati di una semicroma in avanti, o se di due per sbaglio, o se si è tornati alla posizione di partenza. Ascoltavamo entrambi con attenzione e provammo ad attuare il processo musicale varie volte sino a controllarlo bene. Tutto è prestabilito, non c'è alcun posto per l'improvvisazione.

La psicologia dell'interpretazione, quello che avviene mentre si suona, è un coinvolgimento totale con il suono, sia sul piano sensibile sia su quello intellettuale.

Di che si tratta, dunque? Abbiamo una situazione in cui un pezzo di musica strumentale dal vivo è stato composto imitando un processo scoperto con dei registratori. Per quanto ne sappia, il defasaggio non esiste nella musica occidentale né in quella non occidentale. Si può riscontrare però nelle campane agli incroci delle strade ferrate, nei tergicristallo dei parabrezza degli autobus e nei nastri in loop che scorrono in maniera indipendente. Effettivamente all'epoca mi sembrava (e ne sono ancora convinto) che se le scoperte che facevo con i nastri magnetici non si potevano trasferire alla musica strumentale, si riducevano a dei meri espedienti. La loro solidità sul piano musicale è in relazione con la possibilità di applicarle anche alla musica strumentale.

Questo tipo di interazione tra elettronica e musica strumentale avrebbe trovato altri riscontri nella mia musica, e dopo non molto tempo.

Il Phase Shifting Pulse Gate e "Four Organs": una fine per l'elettronica

Nel mio libro *Scritti sulla musica* ho dedicato un saggio al Phase Shifting Pulse Gate e a *Four Organs*. Come vi si può leggere, nonostante il Phase Shifting Pulse Gate sia stato un fallimento come strumento, è un ulteriore esempio di come un'idea nata dall'elettronica abbia portato alla creazione di un pezzo riuscito di musica strumentale dal vivo. In questo caso i condensatori che regolano l'ampiezza di frequenza mi hanno suggerito la tecnica che in termini musicali viene definita "aumentazione", che consiste nell'estendere la durata di una nota musicale, di un intervallo o di un accordo. Per tradizione, nella musica occidentale l'aumentazione consiste nel prolungare una durata secondo rapporti semplici del tipo 2:1, 3:1 o 4:1; i condensatori hanno consentito di aumentare *gradualmente* la durata di una nota. Questo mi ha suggerito l'idea di un pezzo in cui l'aumentazione graduale fosse spinta a proporzioni enormi, sino a ottenere una specie di musica al rallentatore. L'idea del rallentatore, naturalmente, è originaria del cinema, non della musica.

1971-1986

"Drumming", "Music for Eighteen Musicians", "Tehillim", la serie dei "Counterpoint", "The Desert Music", il Macintosh

Four Organs e *Phase Patterns*, entrambi per quattro organi elettrici, sono stati eseguiti spesso dal mio ensemble in tournée in Europa e negli Stati Uniti negli anni Settanta. L'esperienza di viaggiare in tournée con quattro organi si rivelò difficile: uno o anche più strumenti potevano non funzionare dopo il trasporto ed era necessario avere un quinto organo di scorta. I collegamenti per il mixaggio dei suoni richiedevano molto

tempo e questo in contrasto con i pezzi da eseguire con strumenti acustici. Quando cominciammo ad aggiungere al repertorio opere come *Drumming*, il contrasto tra la ricca sonorità e l'affidabilità fisica di tamburi, marimbe, e glockenspiel rispetto alla sonorità più aspra e all'inaffidabilità degli organi elettrici sembrò ancor più marcato.

All'epoca in cui componevo *Music for Eighteen Musicians*, dal 1974 al 1976, ormai evitavo consapevolmente di usare strumenti elettrici a tastiera. Al di là della difficoltà pratica di viaggiare con strumenti inaffidabili; ero sempre più consapevole che gli oscillatori in un organo elettrico o sintetizzatore producono dei suoni altrettanto poveri sul piano acustico degli oscillatori nella musica elettronica. Perché? Perché se si suona, poniamo, un la su un sintetizzatore e lo si passa su un oscilloscopio, si vedrà un'onda fissa o magari, con tecniche più recenti, un'onda nella quale è stato inserito un elemento di variazione casuale. Se si suona la stessa nota con un violino e la si passa su un oscilloscopio mediante un microfono, si vedono microvariazioni di tutti i generi in quello che l'orecchio sente come un la puro: queste microvariazioni sono proprio quello che l'orecchio ama ascoltare nella musica dal vivo. La loro assenza può produrre l'impressione di suoni privi di vita che danno i sintetizzatori. Per questo motivo, e per la difficoltà pratica di viaggiare con strumenti elettronici delicati, ho evitato di utilizzare qualsiasi genere di elettronica nella mia musica nel periodo 1974-1980, con un'unica eccezione: i microfoni.

Il microfono è talmente onnipresente nella nostra vita che a stento ci facciamo caso. È diventato uno strumento di uso comune nel jazz e nella musica popolare già negli anni Quaranta. Per me ha avuto un'importanza fondamentale per vari motivi. Innanzi tutto, ha consentito di realizzare degli equilibri tra strumenti che altrimenti non sarebbero stati possibili. In *Music for Eighteen Musicians*, ad esempio, il brontolio grave dei clarinetti bassi passa attraverso l'intero ensemble, e si può ascoltare proprio grazie a dei microfoni a stretto contatto con gli strumenti. Lo stesso avviene con le leggere voci femminili soliste in *Tehillim*. Nel combinare voci e strumenti seguò il principio di ricorrere a voci leggere senza vibrato con l'amplificazione, in modo da conservarne le caratteristiche di agilità e leggerezza e, nel contempo, l'udibilità. Questo in parte spiega come mai detesti le potenti voci wagneriane o belcantiste, concepite per potersi ascoltare al di sopra di un'orchestra al completo senza il sussidio di un microfono. Il microfono, inoltre, amplifica i dettagli del suono e gli dà un certo lustro e brillantezza, se usato con giudizio. Viviamo in un mondo in cui si ascolta normalmente musica amplificata e sul palco la sonorità di un piccolo insieme di musicisti può risultare sottile se la sala è troppo grande. La musica da camera non è stata concepita originariamente per sale da 1000-2500 posti.

Ho continuato a evitare la tecnologia, a eccezione dei microfoni, anche nel 1979, anno in cui comunque ho usato dei sintetizzatori nel

mio pezzo orchestrale *Variations* per colmare il tessuto degli ottoni. Nel 1980 ho cominciato a pensare di riprendere a lavorare con i nastri magnetici e di usare nuovamente il parlato registrato come fonte musicale. Nella primavera del 1980 ho visitato l'IRCAM di Parigi, dove ho fatto l'esperimento di rallentare enormemente varie registrazioni di parlato senza modificarne l'altezza, usando dei computer. All'epoca però non sapevo ancora come avrei potuto usare il materiale su nastro. Considerai la possibilità di usare un audio storico-documentario e anche del materiale video della seconda guerra mondiale, ma senza giungere a nulla di concreto.

Nel 1981 ho completato *Tehillim* e nel 1982 ho cominciato a lavorare su un nuovo pezzo per flauto e nastro magnetico, destinato a inaugurare una serie per strumento solista e nastro. *Vermont Counterpoint* (1982), per il flautista Ransom Wilson, *New York Counterpoint* (1985), per il clarinetista Richard Stoltzman e *Electric Counterpoint* (1987), per il chitarrista Pat Metheny, affrontano tutti il problema di come scrivere un'opera per un solista che si moltiplica fino a creare un insieme di strumenti identici, come in *Violin Phase*, per violino e nastro, del 1967. Le differenze nei pezzi recenti si notano facilmente. I motivi melodici sono più estesi, l'armonia cambia più rapidamente, e vi sono tempi diversi per distinguere i vari movimenti.

Nel 1983 la West Deutscher Rundfunk [Radio della Germania occidentale] di Colonia e la Brooklyn Academy of Music mi chiesero di comporre un'opera per coro e orchestra. Di nuovo considerai la possibilità di utilizzare materiale registrato audio e video del periodo della seconda guerra mondiale. Poi cominciai a rileggere il mio poeta americano preferito, William Carlos Williams. Williams ha affrontato indirettamente il problema della bomba atomica e della nostra attuale condizione sociale con alcune osservazioni chiare ed eloquenti, e decisi di soddisfare l'ambizione di comporre musica per i suoi testi, un'ambizione che mi aveva accompagnato per tutta la vita. Il risultato, nel 1984, è stato *The Desert Music*, per coro e orchestra, in cui ho nuovamente usato i microfoni per il coro e i legni mentre i sintetizzatori hanno un ruolo minore nel colmare il tessuto degli ottoni.

In *Sextet*, composto nel 1985, ho usato i microfoni per i due pianoforti, le tre marimbe e, specialmente, per i due vibrafoni che spesso vanno suonati con l'archetto e si dovevano comunque poter ascoltare chiaramente al di sopra dell'intero ensemble. Due sintetizzatori hanno un ruolo melodico da svolgere in uno dei movimenti. A quest'epoca il mio ensemble viaggiava ormai senza la propria strumentazione, facendo affidamento sugli sponsor per la fornitura di sintetizzatori e di strumenti a percussione.

Nel 1986, con mia sorpresa, ho cominciato a interessarmi ai computer. Ho iniziato comprando un Apple IIC per mio figlio di otto anni, lo stesso computer che avevano i suoi amici. In seguito cominciai a consi-

derare la possibilità di usare il computer con programmi di notazione musicale. Decisi così di acquistare un Macintosh Plus per usare il programma di notazione Professional Composer e, successivamente, il software di sequenziamento Performer. Entrambi i programmi mi sono stati di enorme aiuto pratico, specialmente per preparare le parti, che si potevano ricavare direttamente dalla partitura. Con l'aggiunta recente di tipi musicali e di una stampante laser, la notazione è ora, con un piccolo tocco finale del mio copista, pronta per le pellicole di pubblicazione. Questo non solo fa risparmiare tempo, ma è anche un grande aiuto economico, considerando soprattutto che i costi di copia, come molti compositori sanno, possono assorbire gran parte o l'intero onorario della commissione. Mi meraviglierei molto se, nel giro di meno di cinque anni, gran parte dei giovani compositori non producessero le loro partiture al computer.

1987

Triplo quartetto e teatro musicale video-documentario del futuro

Al momento, sto lavorando su una nuova opera per il Kronos Quartet e nastro magnetico. L'idea di quest'opera è legata alla mia infanzia. Quando avevo un anno, i miei genitori si sono separati; mia madre si trasferì a Los Angeles e mio padre rimase a New York. Ho dovuto così viaggiare in treno tra New York e Los Angeles due volte all'anno, dal 1939 al 1942, accompagnato dalla mia governante. Questi viaggi, che duravano quattro giorni, erano delle avventure estremamente eccitanti e romantiche, specialmente per un bambino. Spesso ho riflettuto sulla fortuna che ho avuto nel nascere in America dato che, come ebreo, se fossi stato in Europa in quel periodo mi sarei ritrovato a viaggiare su treni molto diversi. Queste circostanze mi hanno suggerito un pezzo che include non soltanto suoni di treni europei e americani, ma anche la mia voce, quella della mia governante, che oggi ha più di settant'anni, la voce di un autista di pullman nero, oggi in pensione, e le voci di vari sopravvissuti all'olocausto, che oggi vivono negli Stati Uniti. Questi suoni e queste voci si combinano non solo con il Kronos Quartet dal vivo, ma anche con registrazioni che portano a tre il numero dei quartetti. Per preparare il nastro con i suoni di treno e con le voci sto usando dei campionatori a tastiera e il programma di sequenziamento del mio Macintosh. I campionatori mi consentono di avere un controllo musicale molto maggiore che con il montaggio di nastri in loop, dato che i suoni e le voci si possono realmente suonare con la tastiera. Allo stadio attuale, ho finalmente raccolto tutte le registrazioni delle voci e la maggior parte di quelle dei suoni di treno e posso cominciare la composizione vera e propria. La prima esecuzione dell'opera è prevista per il novembre 1988.

Alla luce dei miei primi pezzi per nastro, *It's gonna rain* e *Come Out*, quest'opera inaugura una nuova direzione e rappresenta nel contempo un ritorno al mio antico interesse per il parlato e per suoni riconoscibili. In *Come Out*, ad esempio, la melodia del parlato «come out to show them» era all'incirca mi bemolle, do, do, re, do. In questo nuovo pezzo vorrei cercare di combinare le altezze e il ritmo dei campioni di parlato ripetuti con gli archi, e quindi eliminare progressivamente il parlato e lasciare che la musica che ne è complemento continui e si sviluppi; per i suoni di treno il procedimento dovrebbe essere analogo. In altri termini, il materiale documentario suggerisce le altezze e i ritmi degli archi. Questo pezzo, se riuscirà bene, potrà servire da pedana di lancio per un nuovo genere di teatro musicale. Che genere? Beh, per il momento potrei definirlo un teatro musicale video-documentario. Immagino dei musicisti sul palco anziché nella buca dell'orchestra. Il mio ensemble dovrebbe figurare nella formazione più ampia - diciamo circa venti musicisti e cantanti con un certo numero di campionatori a tastiera. Al di sopra, o intorno a loro dovrebbero esserci vari schermi video, alcuni dei quali con immagini documentarie con audio sincronico e altri che mostrano del testo. Al di là di questo, bisognerà aspettare e vedere.

In conclusione, la tecnologia ha avuto un'influenza formativa sulla mia musica sin da quando ero bambino. Questo influsso è stato importante specialmente per i miei inizi come compositore, nel 1965, con i nastri in loop. L'oceano che all'epoca separava la musica dal vivo dalla musica elettronica su nastro ha cominciato a colmarsi negli anni, principalmente per l'uso di strumenti elettrici a tastiera, sia in quanto tali sia come sistemi di scatto (*trigger*). Con l'introduzione dei campionatori, sembrerebbe che molte delle esigenze di *tape playback* durante l'esecuzione musicale possano essere soddisfatte da musicisti che suonano su tastiere di campionatore. Sembra anche chiaro che le idee tecnologiche continuano ad avere un'influenza feconda sulla musica vocale e strumentale; è un'influenza che personalmente ho accolto con favore e che credo avrà un ruolo ancor maggiore nella mia musica, nel futuro.

[*My life with technology*, articolo inedito letto in occasione del MIT Media Lab, il 24 gennaio 1988]

La musica non occidentale e il compositore occidentale

Ho ascoltato per la prima volta musica africana dai dischi quando ero alla Cornell University, verso la metà degli anni Cinquanta. Mi fece un'enorme impressione, ma non ne conoscevo la struttura. In seguito, nel 1962, ho assistito a una conferenza per studenti di composizione a Ojai, in California, in cui il compositore americano Gunther Schuller parlò del suo interesse per la musica africana in relazione al suo libro sul jazz delle origini in America. Schuller sosteneva di aver trovato un libro con trascrizioni accurate di musica del Ghana: *Studies in African Music* di A.M. Jones. Di ritorno a San Francisco, dove vivevo all'epoca, presi in prestito in biblioteca questo libro in due volumi; fui sorpreso di trovarvi qualcosa che si potrebbe descrivere come dei motivi ripetuti (spesso in una specie di metro in 12/8) sovrapposti in modo che i tempi principali non coincidono. Mi resi conto che era un modo radicalmente diverso di fare musica e che presentava delle affinità con gli esperimenti che stavo cominciando a fare all'epoca con nastri in loop multipli e simultanei. Dopo aver composto *It's gonna rain*, *Come Out*, *Piano Phase*, *Violin Phase*, *Four Organs*, *Phase Patterns* e altre opere, sono partito per il Ghana nell'estate del 1970.

Con il contributo parziale di una borsa di studio dell'Institute for International Education, sono andato ad Accra, dove ho studiato con vari musicisti, per lo più della tribù Ewe, all'Istituto di Studi Africani dell'Università del Ghana. Facevo lezioni quotidianamente e le registravo; tornavo poi nella mia stanza e, ascoltando e riascoltando il nastro, spesso alla metà o a un quarto della velocità, riuscivo a trascrivere i motivi di campana, di sonaglio e di tamburo che avevo imparato. Queste trascrizioni sono state pubblicate nel mio libro di saggi *Scritti sulla musica* (New York University Press, 1974).

Quando sono tornato a New York da Accra, ho portato con me varie campane di ferro chiamate *gong-gong* e *atoke*. Pensavo di utilizzarle in una delle mie composizioni. Una delle mie prime considerazioni riguardò l'intonazione: queste campane, ovviamente, non facevano riferimen-

to alle note della nostra scala; poiché erano di ferro, c'era bisogno di una lima per reintonarle. Più ci pensavo, più mi sembrava una specie di violenza musicale; le campane provenivano da un contesto musicale e da una tradizione specifici e mi pareva del tutto inappropriato prendere una lima e modificarne l'intonazione. Per soddisfare l'esigenza che avevo di suonarle, ho semplicemente mostrato a dei componenti del mio ensemble come eseguire con questi strumenti alcuni dei motivi *hatsyiatsya* che avevo imparato in Ghana. Continuando a rifletterci, mi era sempre più chiaro che non intendevo utilizzare nessuno strumento africano nella mia musica. Poco dopo, ho cominciato a lavorare con i glockenspiel in una sezione di *Drumming*. Il glockenspiel era il *mio* insieme di campane, proveniva da un negozio di New York ed era intonato sulla base della stessa scala di tutti gli altri nostri strumenti: ero libero di usarlo come volevo.

In seguito, nel 1974 e 1975, ho studiato Gamelan Pegulungan balinese e Gamelan Gambang durante le sessioni estive della American Society for Eastern Arts, a Seattle e a Berkeley. Avevo cominciato a interessarmi al gamelan a seguito della lettura, verso la fine degli anni Sessanta, del libro di Colin McPhee *Music in Bali*. Ancora una volta la struttura ritmica della musica che risultava dalle trascrizioni di McPhee mi aveva colpito; i motivi dei metallofoni si intrecciavano, alcuni molto rapidi, in quello che si potrebbe definire un movimento di crome, e altri, come i suoni dei grandi gong, intervenendo solo una volta ogni sedici o trentadue battute. Altri musicisti che conoscevo all'epoca avvertivano il fascino delle scale balinesi e dei timbri di quegli strumenti. Per parte mia mi resi conto che non intendevo affatto imitare queste scale o timbri; ciò che mi interessava era piuttosto la struttura della musica. Non volevo *imitare* il suono della musica balinese o africana. Volevo *pensare* in termini balinesi o africani, sviluppando le mie idee sulla costruzione ritmica e conservando nel contempo il mio suono.

Mentre questa mia convinzione si rafforzava, constatavo che altri compositori e musicisti intorno a me cominciavano a imitare le scale e i timbri vocali e strumentali di varie musiche non occidentali, in particolare di quella indiana, introducendo strumenti non occidentali come il sitar nei gruppi rock, creando melodie vocali o strumentali in "stile indiano" su bordini elettronici e così via. Tutto questo mi sembrava "musica esotica": una specie di cineseria aggiornata.

In contrasto con questo tipo di imitazione del suono, decisi piuttosto d'imparare dalla *struttura* della musica africana e balinese. Il processo di apprendimento è simile a quello che svolgono gli studenti di musica occidentale quando imparano, ad esempio, il canone. Si mostrano loro esempi di, supponiamo, Josquin, Bach, Bartók e Webern: cosa hanno comune? Certo non il suono! Hanno in comune un processo di contrappunto imitativo a due o più voci, in cui tutte le voci sono uguali nel profilo melodico. Questa tecnica si può variare con l'aumentazione o la

diminuzione, con forme del soggetto retrograde o inverse e così via. Dunque, quando uno studente di musica occidentale si cimenta con il canone e, in seguito, impara a comporne di propri, il risultato dal punto di vista del suono sarà impreveduto; la struttura resta, ma il suono sarà nuovo (si spera), riflettendo i tempi in cui il compositore vive.

Per me, il viaggio in Africa è stato un incoraggiamento, più che una svolta, nel mio stile compositivo. Le mie opere formative (*It's gonna rain, Come Out, Piano Phase, Violin Phase* ecc.) risalgono agli anni '60, e precedono dunque il soggiorno nel Ghana del 1970. Questo viaggio ha sostanzialmente confermato la direzione che stavo già seguendo. Più precisamente, ha confermato il mio interesse per gli strumenti acustici rispetto a quelli elettronici e l'interesse fondamentale per le percussioni che ha cominciato a delinearsi quando ne ho iniziato lo studio, a quattordici anni. Analogamente, l'intuizione fondamentale del defasaggio tra motivi ripetuti mi è venuta osservando due nastri in loop svolgersi su due registratori, ma la lettura del libro di trascrizioni africane di A.M. Jones ha contribuito a prepararmi a farmene intuire le potenzialità di sviluppo. Defasaggio non è che un termine tecnologico per indicare la variazione di un canone all'unisono, in cui il soggetto è generalmente breve e l'intervallo ritmico tra una voce e la successiva è variabile anziché fisso. Il mio interesse per le procedure canoniche si è così riflesso nel lavoro che ho svolto con i nastri magnetici e nelle opere successive per strumenti acustici.

Qualche tempo dopo, nel 1975, venni a conoscenza delle ricerche dell'etnomusicologo Simha Arom. Mentre ero a Parigi nel 1976 per una serie di concerti con il mio ensemble, ho avuto occasione d'incontrarlo brevemente e di informarmi almeno superficialmente del suo lavoro di registrazioni multitraccia e di trascrizione effettuato nell'Africa centrale. Nel 1987, ho poi ricevuto una copia della sua opera *Polyphonies at Polyrythmies Instrumentales D'Afrique Centrale* (1985). La mia conoscenza del francese è alquanto limitata, ma comunque mi resi conto dagli esempi musicali che si trattava di un contributo all'etnomusicologia della più alta qualità.

Ho ricevuto una copia del libro di Arom mentre cominciavo a comporre *Electric Counterpoint* per chitarra elettrica e nastro, in cui il nastro magnetico comprende sino a dieci tracce di chitarra e di chitarra basso preregistrate; l'interprete così suona in contrappunto sulla base di un nastro di se stesso. Il chitarrista jazz Pat Metheny doveva presentarne la prima esecuzione. Mentre scorrevo il libro di Arom, uno dei motivi per tre corni all'inizio di pag 569 ha attratto il mio sguardo [v. es. 22].

Unificando le tre parti di corno ed estendendo il motivo su due battute con una lieve modifica, ottenni il tema per il primo movimento di *Electric Counterpoint* [v. es. 23].

Es. 22

Corno I

Corno II

Corno III

Es. 23

Chitarra

Questo tema viene quindi sviluppato in canone stretto da un totale di otto chitarre, alle quali si aggiungono l'interprete dal vivo e tre chitarre basso. Per la prima volta ho usato un tema africano in uno dei miei pezzi. L'averlo trovato in un libro dove era già trascritto in notazione occidentale rendeva irrilevante il problema dell'intonazione. D'altra parte non credo che *Electric Counterpoint* sia più "africano" perché fa riferimento a un tema tratto da un libro di trascrizioni africane; se ci sono delle qualità "africane" riguardano piuttosto l'ambiguità metrica nella disposizione degli accenti principali, che a sua volta dipende dalla densità con cui si svolge il canone tra le varie parti. Questa ambiguità si riscontra soprattutto nell'ultimo movimento, in cui il tema africano non compare neppure. Semmai, questo tema è un po' "non africano" nella sua chiara scansione metrica in 4/4, invece della caratteristica ambiguità del Ghana in $3/2=12/8$.

Per comporre una musica basata sulla ripetizione motivica e che sia nel contempo interessante *devo* introdurre una certa ambiguità ritmica, che consente di variare la percezione acustica di un motivo. L'orecchio può così distinguerne l'inizio e la fine in corrispondenza di tempi diversi a seconda della disposizione degli accenti e del modo in cui si ascolta: *questa* è una lezione che si può imparare dalla musica africana, ed è indicativa del tipo di insegnamenti che i compositori occidentali possono trarre dalle musiche non occidentali. Certamente, non quello di imitarne il suono. Noi tutti abbiamo le nostre brave scale occidentali nelle orecchie prima ancora d'imparare a parlare o camminare; sono incise profondamente nella nostra memoria, cosciente e subcosciente. Cercare in seguito di imitare una scala balinese o indiana presenta dei

problemi. Per riuscirci veramente bisognerebbe usare degli strumenti originali non occidentali, che d'altra parte suonano meglio nelle mani di musicisti non occidentali. Dunque, a che pro farlo?

Le strutture musicali occidentali come il canone, la fuga e così via, invece, si imparano molto più tardi. Soltanto i musicisti di professione e gli appassionati più esperti le conoscono bene. Queste tecniche compositive possono più facilmente integrarsi in una cultura diversa perché non hanno radici altrettanto profonde nella nostra memoria. Il canone, ad esempio, è essenzialmente un metodo per comporre *qualunque* genere di suoni in cui una voce viene imitata esattamente dalle altre. Si può così creare musica con il proprio suono, ma costruita alla luce delle proprie conoscenze delle strutture non occidentali. Si può studiare la struttura ritmica della musica non occidentale e lasciare che questo studio influisca sulla propria musica, continuando nello stesso tempo a usare gli strumenti, le scale e i suoni con i quali si è cresciuti. Ne risulta una situazione interessante, in cui l'influenza non occidentale si manifesta nella concezione dell'opera, ma non nel suono. È una forma più affascinante e genuina di sintesi, in cui nell'ascolto non si è necessariamente consapevoli che vi sono dei riferimenti alla musica non occidentale. L'influsso delle strutture musicali non occidentali sul sistema di pensiero di un compositore occidentale può effettivamente portare così a qualcosa di nuovo anziché a un'imitazione.

[*Non-Western Music and the Western Composer*, «Analyse Musicale», 11, 31 gennaio 1988, pp. 46-50, trad. francese Agnès Ausseur]

Musica da camera: una prospettiva più ampia

Stamattina vorrei parlare di una musica e di un ensemble un po' diversi da quelli cui si riferisce di solito la definizione di "musica da camera". Il mio punto di vista sarà personale.

Sono un compositore che, tra l'altro, scrive anche musica per il proprio ensemble, che quasi in ogni pezzo comprende dai quattro ai nove percussionisti. Durante i nostri concerti, è normale che il pubblico veda più di una marimba, vibrafoni, glockenspiel, grancasse e così via, oltre a tastiere, archi, fiati, voci e, di solito, microfoni. È un mondo diverso da quello del quartetto d'archi o del quintetto di fiati, eppure suoniamo anche noi con un interprete per parte, senza direttore.

Il mio ensemble, formato nel 1966 da tre musicisti, ne comprende oggi oltre diciotto. Ciononostante, quando suoniamo opere con ampio organico come *Music for Eighteen Musicians*, c'è sempre un solo interprete per parte e non vi è direttore. In *Music for Eighteen Musicians* il vibrafono dà dei segnali sonori agli altri musicisti per indicare il passaggio alla battuta successiva, dopo un numero variabile di ripetizioni. Il direttore non è necessario neanche per indicare il tempo, dato che il tempo iniziale viene mantenuto sino alla fine, con leggere variazioni dovute agli esseri umani; in tutto il pezzo, chi suona il clarinetto basso principale indica con lo sguardo agli altri musicisti le uscite e le entrate. Comunque la si intenda, si tratta di una prassi tipica della musica da camera, anche se con diciotto musicisti sul palco di solito non vi si pensa come al termine descrittivo più adatto.

Che tipo di musicisti fanno parte dell'ensemble? Tutti provengono da scuole come Eastman, Curtis, Juilliard, Oberlin, Manhattan, e da altri conservatori. In seguito molti hanno cominciato a interessarsi alla musica non occidentale, alla musica antica o al jazz. Per esempio: Russel Hartenberger, percussionista, ha un Ph.D (dottorato) della Wesleyan University in *mrdangham*, tamburo dell'India meridionale, e suona anche musica africana e indonesiana; Bob Becker, un altro percussionista, ha un Ph.D. della Wesleyan University in *tabla*, il tamburo dell'India

settentrionale, e suona anche musica africana e indonesiana; Cheryl Bensam, soprano, ha cantato con il Waverly Consort e con altri gruppi di musica antica; Ben Harms, un altro percussionista, suona con Calliope - A Renaissance Band; Jay Clayton, contralto, è principalmente una cantante jazz; Nurit Tilles, pianista, ha studiato gamelan sundanese nel 1973.

Com'è che la musica non occidentale, la musica antica e il jazz sono un ottimo campo di esperienza per i musicisti del mio gruppo? Uno dei motivi riguarda il ritmo: ho bisogno di musicisti che abbiano uno spiccato senso ritmico e ai quali piaccia suonare musica in cui possono esprimerlo. La musica antica, nella maggior parte dei casi, condivide con il jazz e con la musica non occidentale un ritmo basato su pulsazioni stabili. Per poterla controllare e trarre soddisfazione dall'eseguirlo, un interprete deve essere dotato di un senso molto preciso del ritmo regolare ed esercitarlo con piacere. Altri interpreti preferiscono invece il ritmo più gestuale che si riscontra nella musica romantica tedesca.

Il mio ensemble comprende da quattro a nove percussionisti che hanno un ruolo fondamentale in gran parte delle mie opere. Nella musica balinese e africana, dove i percussionisti svolgono il ruolo principale, la loro abilità ritmica deve essere formidabile. La percussione è la voce dominante negli insiemi africani e indonesiani, così come gli archi nelle formazioni occidentali classiche. Nel mio gruppo, gli strumenti a percussione sono spesso la voce dominante, anche se certo non li utilizzo per imitare il suono della musica africana, indonesiana o di qualunque altra tradizione non occidentale.

Ho scoperto che per me il modo migliore di avvicinarmi, come compositore, alla musica non occidentale consiste nel trarre spunto dalla struttura anziché dal suono. Imitare suoni non occidentali può portare all'uso del sitar nei gruppi rock o a quelle che una volta si chiamavano "cineserie"; imparare dalle strutture non occidentali mentre si continua a far riferimento alle scale e ai timbri con cui si è cresciuti, può portare invece a qualcosa di autenticamente nuovo. Il processo è analogo all'apprendimento di una tecnica contrappuntistica occidentale, come il canone circolare o infinito. Si possono ascoltare canoni come *Sumer is icumen in*, oppure in Josquin Despres, in Bach, in Bartók, in Webern e nella mia stessa musica: risultano forse uguali? Certamente no. L'idea di una linea musicale alla quale fa seguito un'altra identica, ma in posizione ritmica diversa, non contiene informazioni sul suono. Analogamente, le idee pertinenti alla struttura ritmica della musica africana e balinese si possono applicare a qualunque tipo di suono.

La musica antica e il jazz costituiscono un'area di esperienze valida per i componenti del mio ensemble anche dal punto di vista dello stile vocale. La musica medioevale, rinascimentale e barocca richiede voci più leggere, più naturali, con meno vibrato rispetto alle voci del belcanto o dell'opera wagneriana. Questo è lo stile adatto alla mia musica. Perché?

La voce operistica doveva farsi udire al di sopra dell'orchestra in sale piuttosto grandi, in un'epoca che precede l'invenzione dei microfoni. Questa invenzione e la sua diffusione nella musica popolare durante il XX secolo ha consentito a voci più leggere, con poco o senza vibrato, di farsi udire nei particolari anche accompagnata da una band o da un'orchestra dalla sonorità molto potente. Nel clima attuale, trovo la voce operistica generalmente artificiale, troppo potente e sgradevole all'ascolto. Oggi possiamo disporre di microfoni, che adopero con cantanti che si sentono a proprio agio con questi strumenti; così le voci si possono ascoltare nei particolari, anche in un ensemble che comprende molti strumenti a percussione, anche se sono leggere e con poco vibrato o senza, adatte alla musica contrappuntistica che scrivo. Interpreti con questo tipo di voce si possono trovare nel mondo della musica antica e del jazz, dal quale perciò provengono anche i cantanti del mio ensemble.

I musicisti del mio gruppo hanno anche quella che chiamerei "la mentalità dell'interprete di musica da camera". Quando ero studente, ricordo che si notava una netta distinzione tra il comportamento degli studenti che intendevano entrare in orchestra rispetto a quelli che volevano dedicarsi alla musica da camera. La differenza si può ricondurre ad alcune scelte di base: lo strumentista d'orchestra può farsi assumere da un'istituzione e sperare di restarvi, o magari di passare a un'orchestra migliore; chi invece fa musica da camera, escludendo il raro caso di un posto che si libera in un ensemble già affermato, deve formare il proprio gruppo e/o suonare in vari gruppi per sopravvivere. In altri termini, il musicista che suona in insiemi da camera deve crearsi una propria attività.

I musicisti del mio ensemble suonano anche con altri gruppi, dato che facciamo solo un numero limitato di concerti ogni anno, negli Stati Uniti e all'estero. Molti di loro, dotati di spirito d'indipendenza, hanno dato vita a un loro ensemble. Per esempio: Russ Hartenberger e Bob Becker sono tra i fondatori dell'ensemble di percussioni Nexus; Nurit Tilles e Edmund Niemann hanno formato un duo di tastieristi, il Double Edge; James Preiss ha fondato il Manhattan Marimba Quartet; Ben Harms è tra i fondatori di Calliope - A Renaissance Band. Questi musicisti si dedicano agli altri loro gruppi contemporaneamente all'impegno con il mio. Quando definiamo la data di un concerto, il mio manager deve tenere conto anche dei loro impegni: sembra che l'organizzazione funzioni.

La questione di come guadagnarsi da vivere, comunque, è solo una delle componenti. Alla base di tutto ci sono sempre delle scelte musicali. Nella musica da camera l'accento è sull'insieme, non sul solista. La mia musica spesso è composta da canoni multipli all'unisono in diverse posizioni ritmiche, che si svolgono a tre, quattro o più voci. Le difficoltà nel suonare questo tipo di musica, almeno i miei pezzi degli anni Sessanta e Settanta, non riguardano di solito le singole parti ma piuttosto il modo

in cui queste parti si intrecciano in precise e a volte insolite posizioni ritmiche nel tessuto contrappuntistico complessivo. Spesso non è facile da suonare: basta dare un'occhiata alla partitura per rendersene conto. È una sfida per chi ama far parte di un gruppo dall'insieme perfetto, in cui si possono distinguere tutti i dettagli. Questo è il tipo di musicista che cerco ed è, per così dire, nel mondo della "musica da camera in senso lato" che si può trovare.

Infine, qualche nuovo sviluppo nell'ambito di forme antiche: un pezzo per quartetto d'archi e nastro dal titolo *Different Trains*. Dopo avervi raccontato che scrivo musica per formazioni cameristiche insolite, con un bel po' di percussioni, ora vi dirò anche che ho scritto per quartetto d'archi, ma non proprio come ci si potrebbe aspettare. *Different Trains*, completato nel 1988, mi è stato commissionato da Betty Freeman per il Kronos Quartet. È un pezzo per quartetto d'archi e nastro magnetico e inaugura un nuovo modo di comporre le cui radici risalgono ai miei pezzi con parlato su nastro magnetico *It's gonna rain* (1965) e *Come Out* (1966). Il concetto fondamentale è che registrazioni di parlato possano generare il materiale per gli strumenti musicali.

L'idea dell'opera è legata alla mia infanzia. Quando avevo un anno, i miei genitori si sono separati; mia madre si trasferì a Los Angeles e mio padre rimase a New York, con l'accordo di dividersi la mia custodia. Ho dovuto così viaggiare in treno di frequente tra New York e Los Angeles dal 1939 al 1942, accompagnato dalla mia governante. Questi viaggi erano eccitanti e romantici al tempo stesso. Oggi nel rievocarli penso che, se fossi stato in Europa in quel periodo, come ebreo mi sarei ritrovato a viaggiare su treni molto diversi. Volevo comporre un'opera che riflettesse esattamente la situazione. Per preparare il nastro, ho dovuto:

- 1) registrare la mia governante Virginia, che oggi ha oltre settant'anni, mentre rievocava i nostri viaggi in treno insieme;
- 2) registrare un autista di pullman in pensione, Lawrence Davis, che oggi ha oltre ottant'anni e che era solito percorrere le linee tra New York e Los Angeles, mentre parlava della sua vita;
- 3) raccogliere registrazioni dei sopravvissuti all'olocausto, Rachella, Paul e Rachel - tutti all'incirca miei coetanei, oggi vivono in America - che raccontano le loro esperienze;
- 4) raccogliere delle registrazioni di suoni di treni americani ed europei degli anni Trenta e Quaranta.

Per combinare il parlato registrato con gli strumenti ad arco ho selezionato dei brevi campioni di parlato dall'intonazione più o meno precisa e li ho trascritti il più accuratamente possibile in notazione musicale [v. es. 18].

Gli archi imitano letteralmente la melodia del parlato. I campioni di parlato, come pure i suoni di treno, sono stati trasferiti su nastro con l'uso di campionatori a tastiera e di un computer. Ho aggiunto tre

quartetti d'archi separati sul nastro preregistrato, mentre la parte finale per quartetto dal vivo viene aggiunta nell'esecuzione.

Different Trains è in tre movimenti, nel senso più ampio del termine dato che i tempi cambiano di frequente in ciascun movimento. I tre movimenti sono:

America - Prima della guerra

Europa - Durante la guerra

Dopo la guerra

L'opera presenta una realtà sia musicale sia documentaria e inaugura una nuova direzione musicale introducendo elementi teatrali in una forma tradizionale di musica da camera. Il teatro è, per così dire, immaginario dal momento che non vi è nulla di visivo al di là dei musicisti. Comunque, *Different Trains* punta in una direzione che prevedo porti a un nuovo genere di teatro musicale video-documentario in un futuro non troppo distante.

La storia della musica da camera, insomma, è in pieno svolgimento.

Gennaio 1989

[*Chamber music, an expanded view*, articolo inedito letto all'Annual Meeting della Chamber Music America, New York, gennaio 1989]

Questionario

Il compositore

Come compositore, ho ricominciato di recente a interessarmi al parlato come fonte musicale. Nel 1965 e nel 1966, con *It's gonna rain* e *Come Out*, il parlato rappresentava l'unica componente; una breve frase ripetuta e portata gradualmente in sfasatura con se stessa generava l'opera. Nel 1988, il parlato è ritornato nella mia musica, questa volta come fonte generatrice della musica strumentale. In *Different Trains* (1988), ciascuna voce registrata è stata scelta per il suo contenuto melodico e poi trascritta in notazione musicale. Nell'opera finita, il parlato di voci femminili viene raddoppiato da una viola, mentre le voci maschili sono raddoppiate da un violoncello. Tutto il materiale musicale deriva dalle melodie del parlato. Per il futuro, sto cominciando a lavorare su un'opera di teatro documentario video-musicale in cui le fonti documentarie della musica si potranno vedere, oltre che ascoltare.

Il serialismo

Forse qualcuno potrà riscontrare un influsso del "pensiero seriale" sui miei primi pezzi come *Piano Phase* (1967). Non vi è alcuna tecnica seriale, ma il grado di organizzazione (benché basata su principi totalmente diversi) può forse far pensare all' "organizzazione totale" nella musica seriale.

Di solito si ritiene che le mie prime opere rappresentino una deviazione radicale rispetto alla generale mancanza di una scansione ritmica definita e di un centro tonale nella musica seriale. Questo è certamente vero; eppure, a volte, mi viene da pensare che sia la musica seriale sia Cage abbiano avuto un'influenza sulla mia musica, suggerendomi che qualunque tipo di organizzazione formale radicale è possibile, e respingendomi dal lato delle mie inclinazioni tonali e ritmiche, che non veni-

vano in alcun modo soddisfatte da questi tipi di musica: il serialismo e Cage mi hanno dato qualcosa cui oppormi.

Il concetto di musica pura

Negli anni 1965-66 ho composto *It's gonna rain* e *Come Out*, pezzi su nastro magnetico che usavano il parlato come unica fonte musicale. Dopo averli completati, dal 1967 al 1982 mi sono dedicato solo alla musica strumentale; ho usato la voce cantata esclusivamente in vocalizzi con fonemi a imitazione di strumenti specifici in un insieme ben preciso. A cominciare da *Tehillim* nel 1982 e poi con *The Desert Music* nel 1984 ho iniziato a comporre musica per dei testi da cantare. Ho scoperto che il testo, una volta scelto, mi costringeva a una determinata resa musicale che non avrei altrimenti realizzato. Questo mi è sembrato molto stimolante. Ad esempio, mi sono ritrovato a dover cambiare costantemente il metro musicale per accompagnare lo spostamento degli accenti nelle sillabe. Dal punto di vista dell'armonia, ho dovuto usare più accordi alterati cromaticamente in risposta a certi problemi testuali. Nel 1988, con *Different Trains*, si è creata una situazione del tutto nuova, in cui si combinavano il mio antico interesse per il parlato su nastro come fonte sonora e la scrittura strumentale che stavo elaborando in quell'epoca - in questo caso per quartetto d'archi. Il risultato mi induce a pensare che in futuro dedicherò molto tempo a esplorare le possibilità d'impiegare materiale documentario, il parlato e altri suoni, come fonte generatrice di musica strumentale o vocale.

Funzione della musica oggi

Non posso far di meglio che parafrasare JSB: la funzione della musica è di rinfrancare lo spirito e di stimolare la mente.

Tecnica e pensiero musicale

Forse la musica seriale e la musica dodecafonica hanno segnato una rottura con i principi naturali di risonanza e di percezione umana della musica. Così si potrebbe spiegare come mai questa musica sia, a tutt'oggi, estremamente impopolare e come mai, dopo oltre cinquant'anni, il postino non fischietta Schönberg. Dal mio punto di vista, i principi naturali di risonanza e la percezione umana della musica non sono un limite, sono fatti della vita.

Riguardo alla tecnologia elettronica, ormai fa parte della nostra musica popolare. Osservate la vetrina di un qualsiasi negozio di musica pop

e vedrete ciò che intendo. Personalmente, trovo due strumenti tecnologici di particolare interesse: il computer e il campionatore. In effetti sono entrambi dei computer, ma il campionatore è destinato esclusivamente a realizzare delle registrazioni digitali. Mi servo del computer per produrre in notazione musicale le mie partiture e le singole parti, in modo che abbiano la qualità di una stampa pubblicata. Il campionatore invece è utile per registrare e integrare il parlato e altri suoni reali in opere di musica strumentale o vocale. È evidente che strumenti nuovi producono musica nuova.

Musica contemporanea e istituzioni

Dal 1979, con *Variations*, sino al 1987, in cui ho terminato *The Four Sections*, mi sono dedicato soprattutto alla musica orchestrale. Mi interessava utilizzare multipli di archi e fiati, così come ero ricorso a multipli di strumenti a percussione e a tastiera (a volte anche di archi e fiati) nelle mie opere precedenti. In *The Desert Music* (1984), in particolare, sono riuscito a creare la mia orchestra personale non solo dal punto di vista dello stile compositivo, ma anche ridistribuendo gli archi in tre gruppi disposti in circolo, con le percussioni al centro. In *The Four Sections* ho sviluppato questo tipo di concezione orchestrale, dedicando ciascuno dei quattro movimenti dell'opera rispettivamente agli archi, alle percussioni, ai fiati e infine all'intera orchestra. Subito dopo aver completato *The Four Sections* ho avvertito chiaramente che non avrei più scritto per orchestra sinfonica nel prevedibile futuro. Mi sembrava che, in definitiva, molti dei cliché sull'orchestra sono veri; è stata concepita per suonare la musica da Haydn sino a Schönberg e in fondo non riflette affatto l'impatto dei microfoni, della musica non occidentale, del jazz, del rock, dei computer, degli strumenti elettrici ecc. Questo per dire che, in sostanza, l'orchestra non riflette che l'Europa del Settecento e dell'Ottocento: ma siamo nel 1989 e io vivo in America.

C'è anche la "sociologia" dell'orchestra, che senza dubbio è in relazione con il suo repertorio: dal 20 all'80% dei musicisti preferirebbe non suonare la mia musica né quella dei miei contemporanei. D'altra parte, l'Ensemble Intercontemporain in Francia, lo Schönberg Ensemble in Olanda, l'Ensemble Modern in Germania, la London Sinfonietta in Inghilterra e il Group 180 in Ungheria, tra gli altri, rappresentano una nuova generazione di musicisti il cui repertorio comincia con Schönberg, Stravinsky e Bartók. Questi musicisti possono dare interpretazioni eccellenti della mia musica e di quella dei miei contemporanei perché: 1) sono di solito non più di 15-30 per ensemble e ciascuno si assume la responsabilità della propria parte, non essendo previsto normalmente il raddoppio; 2) sono perfettamente a loro agio con l'elettronica; 3) conoscono questo tipo di musica alla perfezione. A questo genere di musicisti

di tutto il mondo, di cui anche i componenti del mio ensemble fanno parte, lego la mia sorte per il futuro.

Musica d'oggi e tradizioni

Il mio rapporto con la musica classica occidentale ha poco o nulla a che vedere con la musica da Haydn a Wagner. Le influenze che vorrei menzionare comprendono: Debussy, Ravel, Satie, Stravinsky, Bartók e Weill nel nostro secolo; Perotinus e molte altre fonti prima del 1750. Dall'Impressionismo francese ho inconsapevolmente tratto un interesse per le armonie in cui il basso ha funzione coloristica mentre il registro centrale è strutturale. Dico inconsapevolmente perché tutti gli Americani della mia generazione sono stati circondati da musica influenzata dall'Impressionismo, nel cinema, nella musica pop, in Gershwin, nel jazz e così via. Anche Stravinsky e Bartók hanno avvertito l'influsso di Debussy, come è stato spesso notato. Debussy in parte, Bartók in misura maggiore, e soprattutto il jazz hanno suscitato il mio interesse per la musica non occidentale, che nel mio caso si è rivolto alle *strutture* piuttosto che ai suoni. Da Weill ho ricevuto prima di tutto la conferma che le fonti popolari vanno prese sul serio e in secondo luogo, che quando si scrive per il teatro musicale bisogna scegliere un ensemble e uno stile vocale personali, adatti a tempo, luogo e argomento dell'opera, anziché dare per scontato che si debba scrivere per orchestra e per voci belcantiste. Da Perotinus ho ricevuto il suggerimento che la tecnica dell'aumentazione si può spingere agli estremi, anziché semplicemente usare in riferimento a multipli di due. Dalla musica medioevale, rinascimentale e barocca (così come da Bartók e Webern) ho appreso che il canone è un potente strumento compositivo che si può applicare a *qualsiasi* suono.

Altre influenze che risalgono alla mia giovinezza includono il jazz, in particolare il be-bop di Miles Davis e Kenny Clarke, e il cosiddetto "jazz modale" di John Coltrane. Le percussioni dell'Africa occidentale, il gamelan balinese e il canto ebraico sono influenze successive che risalgono agli anni Sessanta e Settanta. Da Davis ho imparato che poche note possono essere più efficaci di molte, e da Clarke che un ritmo leggero, fluttuante, piuttosto semplice, è più efficace di un ritmo troppo ricco e troppo pieno. Coltrane mi ha insegnato che una gran quantità di musica si può creare con pochi cambiamenti di armonia. Dalla musica dell'Africa occidentale ho imparato che motivi ripetitivi e sovrapposti in modo che i tempi principali non coincidano si trovano non solo nei nastri in loop, ma anche in altre tradizioni musicali. Dalla musica balinese ho appreso altri dettagli sull'intreccio di motivi musicali ripetitivi e dal Gamelan Gambang che questi motivi possono essere molto più lunghi. Il canto ebraico mi ha fatto scoprire le radici storiche del canto gregoriano e, dal punto di vista tecnico, mi ha mostrato come motivi brevi si possono combinare per comporre lunghe linee melodiche al servizio di un testo sacro. Da tutte queste fonti non occidentali ho imparato come la

tradizione orale possa essere un mezzo di trasmissione musicale senza notazione. Questo mi ha chiarito l'esigenza di lavorare con il mio gruppo (o con gruppi del genere) che non solo hanno una buona formazione musicale tradizionale, ma possiedono anche consapevolezza, preparazione e disposizione favorevole a interpretare la mia musica.

La composizione

La composizione dei miei pezzi comincia essenzialmente in due modi: o penso prima alla forma, o sento prima il contenuto. In pezzi disparati come *Four Organs* (1970) e *Different trains* (1988), ho pensato prima alla forma e/o alle tecniche compositive, senza avere la benché minima idea del possibile risultato sonoro. In *Four Organs* ho pensato: «Accordi brevi divengono lunghi con l'aumentazione». In *Different Trains* ho pensato: «Il parlato e altri suoni sul campionatore generano le linee melodiche degli archi». In entrambi i casi non sapevo cosa ne sarebbe risultato prima di cominciare effettivamente a scrivere la musica. Diversamente, ho sognato i motivi di base per il mio pezzo su nastro magnetico *Melodica* (1966). In varie altre opere, a cominciare da *Music for Eighteen Musicians*, sono partito da un ciclo di accordi su cui ho costruito l'intera composizione.

C'è una grande varietà anche negli strumenti che adopero per comporre. Ho scritto gran parte dei miei pezzi al pianoforte e alla tastiera elettrica. Di solito, uso un nastro a più tracce per ascoltare e verificare i dettagli del contrappunto. Recentemente ho usato un campionatore a tastiera con suoni di chitarra per comporre *Electric Counterpoint*, dal momento che il pianoforte mi aveva dato un'impressione sbagliata di come poteva risultare la chitarra, e in particolare molte chitarre sovrapposte. In *Different Trains* ho usato sia il campionatore a tastiera (questa volta con il parlato e con suoni di treni), insieme con un sequenziatore sul mio computer, in modo da preparare le prime tracce di un nastro multitraccia in studio prima che il Kronos Quartet cominciasse ad aggiungere le sue quattro registrazioni di quartetto d'archi sovrapposte.

Lo stadio finale in tutti i pezzi consiste nella prova di esecuzione, in cui introduco di solito piccole modifiche nelle parti strumentali per facilitare l'esecuzione. Un compositore che non accettasse i consigli dei buoni interpreti per migliorare le parti individuali farebbe una vera sciocchezza.

Il mio approccio pertanto è di tipo pratico. Comincio con l'idea originaria - forma o contenuto - e utilizzo per comporre qualunque strumento mi sembri adatto per completare il lavoro.

Marzo 1989

[*Questionnaire : Musique en Création*, Festival d'Automne, Parigi, 1989, pp. 55-8; trad. francese Serge Grunberg]

Sulla dimensione dell'orchestra e la disposizione dei musicisti

Nel 1979, dopo oltre quindici anni di opere composte per il mio ensemble, ho cominciato a scrivere musica per orchestra. Tra l'altro, ero attratto dalla possibilità di trasferire all'orchestra alcune tecniche che avevo elaborato in riferimento a formazioni ridotte, come i canoni intrecciati all'unisono per strumenti dal timbro identico; ad esempio, tre flauti possono costruire un canone mentre tre clarinetti, tre oboi e tutti i violini primi divisi in tre gruppi uguali, eseguono altri canoni in relazione armonica tra loro. Queste idee hanno trovato forma orchestrale nel 1984 in *The Desert Music*, per coro e orchestra, e nel 1987 in *The Four Sections*, per orchestra. In entrambi, stabilire la giusta dimensione dell'orchestra e ridefinire la disposizione dei posti a sedere dei musicisti hanno avuto un'importanza fondamentale per la riuscita dell'esecuzione.

Nel 1984 a Colonia, durante le prove e la prima esecuzione di *The Desert Music* con l'orchestra della Radio della Germania occidentale, coro e componenti del mio gruppo diretti da Peter Eötvös, mi resi conto che alcune difficoltà d'insieme dell'orchestra erano in relazione alle sue dimensioni e alla disposizione dei musicisti. In seguito, nello stesso anno, durante le prove per la prima americana dell'opera alla Brooklyn Academy of Music con la Brooklyn Philharmonic, coro e componenti del mio gruppo diretti da Michael Tilson Thomas, ho modificato le dimensioni e la disposizione dei posti, ottenendo un sostanziale miglioramento nell'esecuzione sia in *The Desert Music* che nella mia opera del 1987, *The Four Sections*.

La maggior parte delle orchestre comprende diciotto o più violini primi; questa sezione orchestrale gigantesca può essere adatta forse per Sibelius, Mahler e Bruckner (e a vari compositori neoromantici contemporanei) ma è di gran lunga troppo ampia per me.

Per successive approssimazioni sono giunto alla conclusione che quando scrivo per orchestra generalmente non ho bisogno di più di dodici violini primi e di una sezione di archi al completo di circa quarantotto musicisti.

sti: le dimensioni di un'orchestra classica anziché di quella romantica*. In linea di massima trovo che con meno musicisti sul palco la concentrazione sia maggiore.

Per ottenere una trama contrappuntistica trasparente, ho anche modificato la disposizione dei posti a sedere dei musicisti dell'orchestra, collocando gli strumenti a bacchette - marimbe, xilofoni o vibrafoni - che spesso suonano continuamente nei miei pezzi orchestrali, direttamente di fronte al direttore. Questo non solo per dare atto alla "vendetta del percussionista" (forse di per sé meritevole), ma perché se questi strumenti restano al loro posto originario, a 12-15 metri dal direttore, e suonano con continuità a un tempo vivace, a causa del ritardo acustico nella propagazione del suono, il resto dell'orchestra vedrà il direttore battere un tempo e ne ascolterà da loro uno diverso. Situandoli invece direttamente di fronte al direttore, l'orchestra vedrà e ascolterà un unico tempo. Le percussioni sono disposte al centro, circondate da archi, legni e ottoni. L'intera orchestra può così ricevere un'unica indicazione di tempo dall'insieme formato dalla sezione ritmica e dal direttore.

In *The Desert Music*, è stato anche necessario ridistribuire i posti a sedere degli archi, che suonano divisi in tre gruppi, ciascuno dei quali presenta gli stessi motivi ripetuti, ma in posizioni ritmiche diverse. Gli archi dell'orchestra amano seguire il leader di fronte a loro e se questi suona a un ritmo diverso si può verificare una gran confusione. Facendo sedere i musicisti in tre gruppi distinti - simili ai due gruppi nella *Musica per archi, percussioni e celesta* di Bartók - ciascun gruppo può svolgere la propria parte contrappuntistica seguendo nel contempo il leader di sezione.

Vorrei incoraggiare tutti i compositori a ridefinire l'orchestra dal punto di vista delle dimensioni e della disposizione degli strumenti per esprimere al meglio le proprie idee musicali. Con che favore le orchestre accoglieranno queste nuove concezioni - con la necessità di tempi di prova più lunghi e l'eventuale aggiunta di una strumentazione elettronica - è chiaramente un'altra e più spinosa questione.

1990

[*On the size and seating of an orchestra*, in «Contemporary Music Review», 7, 1992, p. 1]

* Ho anche scritto una versione per orchestra da camera di *The Desert Music* per due motivi. In primo luogo l'arrangiamento suona bene: si potrebbe discutere se in effetti sia anche meglio dell'originale. Un secondo motivo è che grandi ensemble cameristici, in particolare gruppi europei come l'Ensemble Intercontemporain in Francia, lo Schönberg Ensemble in Olanda, il Group 180 a Budapest, l'Ensemble Modern in Germania e la London Sinfonietta in Inghilterra, si interessano alla mia musica, e hanno bisogno di questa versione per poter eseguire *The desert Music*.

Re: John Cage

Nei primi anni Sessanta, quando ero un giovane compositore che lavorava in modo nuovo, la mia reazione a John Cage era rilevare che seguiva una strada chiaramente diversa dalla mia. Comunque, le idee di Cage sui procedimenti casuali erano nell'aria e sembrava necessario affrontare l'argomento in un modo o nell'altro. Nel 1968, dopo aver composto *It's gonna rain, Come Out, Piano Phase* (che Cage ha incluso nella sua antologia *Notations*), *Violin Phase* e altri pezzi, in un saggio dal titolo *Musica come processo graduale* ho scritto:

John Cage ha usato i processi e ne ha accettato i risultati, ma i suoi processi sono di tipo compositivo e non si possono distinguere durante l'ascolto. Il processo che consiste nell'usare l'I-Ching o le imperfezioni di un foglio di carta per definire dei parametri musicali non è trasparente all'ascolto; l'orecchio non riesce a cogliere la relazione tra i processi compositivi e la realtà sonora. Analogamente, nella musica seriale, la serie raramente è udibile. [...]

Mi interessa un processo compositivo che sia tutt'uno con la realtà sonora.

Per chiarire a parole quello che avevo espresso musicalmente, era necessario stabilire una distinzione rispetto alle tendenze musicali prevalenti all'epoca: il serialismo europeo di Stockhausen, Boulez e Berio (con cui ho studiato), e le procedure casuali di John Cage.

Durante gli anni Sessanta e i primi anni Settanta ho avuto dei contatti occasionali con Cage. Entrambi seguivamo una serie di lezioni sul linguaggio di computer Fortran tenute dal compositore, pianista e direttore d'orchestra James Tenney. Al termine di una di queste lezioni, Cage ci suonò in anteprima la sua nuova opera *Cheap Imitation*. In seguito, Cage è stato presente a un'anteprima privata di *Drumming*. In quel periodo cominciai ad apprezzare l'integrità e la coerenza di Cage come persona.

Riguardo al suo contributo per il futuro, credo che i suoi primi pezzi per pianoforte siano quelli che affronteranno meglio il confronto con il tempo. Si dice a volte che questi pezzi sono alla base del tipo di musica che ho scritto negli anni Sessanta e nei primi anni Settanta. Nelle prime

opere di Cage, la struttura è fondata sul ritmo piuttosto che sull'armonia; in questo c'è chiaramente un'affinità con le mie composizioni. Comunque, non avendole mai studiate, non credo abbiano influito sulla mia musica a livello consapevole.

Con gli anni sono giunto ad apprezzare i compositori che hanno una propria voce individuale. Il talento e la tecnica di per sé, senza che ci sia alle spalle una concezione personale distinta, mi sembrano sempre più irrilevanti. John Cage aveva una sua concezione e l'ha seguita con notevole purezza.

Ottobre 1992

[Re: John Cage, in *Musiktexte*, Colonia, 1992]

APPENDICE

opere di Cage, la struttura è fondata sul ritmo piuttosto che sull'armonia in questo è chiaramente un'affinità con le mie composizioni. Comunque, non avendo mai studiato, non credo abbiano influito sulla mia musica a livello consapevole.

Con gli anni sono giunto ad apprezzare i compositori che hanno una propria voce individuale. Il talento e la tecnica di per sé, senza che ci sia dietro quella una concezione personale di musica, mi sembrano sempre più irrilevanti. John Cage aveva una sua concezione e l'ha seguita con notevole pazienza.

Onofre 1992

John Cage, in Manhattan, Colonia, 1992

Catalogo delle opere

Il seguente catalogo, redatto su indicazioni dello stesso Steve Reich, riporta le composizioni in ordine cronologico disponendo sinteticamente in cinque colonne le informazioni disponibili riguardanti gli organici, le fonti letterarie dei testi, i dati relativi alle prime esecuzioni, alle edizioni, alle durate, e inoltre annotazioni varie; la quinta colonna rinvia alla numerazione progressiva delle incisioni elencate nella *Selezione discografica*.

Il segno + che segue uno strumento indica la necessità, per lo stesso strumentista, di combinarne un altro in aggiunta a quello principale (es. clarinetto e clarinetto basso, flauto e ottavino); il segno / sta a indicare un'alternativa.

Abbreviazioni

A	= contralto (voce e agg.)	ob.	= oboe
amplif.	= amplificato	orch.	= orchestra
B	= basso (voce e agg.)	org.	= organo
Bar.	= baritono	ott.	= ottavino
batt.	= battiti	perc.	= percussione
cb.	= contrabbasso (strum. e agg.)	pf.	= pianoforte
cfg.	= controfagotto	quart.	= quartetto
chit.	= chitarra	quint.	= quintetto
cl.	= clarinetto	S	= soprano (voce e agg.)
cor.	= corno	sax.	= saxofono
dir.	= direttore	sint.	= sintetizzatore
ed.	= editore, edizione	T	= tenore (voce e agg.)
elett.	= elettrico	tamb.	= tamburo, tamburello
esec.	= esecutore, esecuzione	timp.	= timpani
femm.	= femminile	tr.	= tromba
fg.	= fagotto	trb.	= trombone
fl.	= flauto	v.	= voce
glock.	= glockenspiel	vibr.	= vibrafono
grc.	= grancassa	vcl.	= violoncello
ingl.	= inglese	vers.	= versione
inton.	= intonato	vl.	= violino
magn.	= magnetico	vla	= viola
mar.	= maracas	xil.	= xilofono
micr.	= microfono	S.R.M.	= Steve Reich and Musicians
mr.b.	= marimba		

N.B. Le abbreviazioni sono intese declinabili in numero, gli aggettivi anche in genere, e sono cumulabili.

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1963	<i>Pitch Charts</i>	strumentazione (variabile)	Manoscritto	
1963	<i>The Plastic Haircut</i> musica per film	nastro magn.	I esec.: San Francisco, novembre 1963 Manoscritto	
1964	<i>Music for Three or More Pianos or Piano and Tapes</i>	3 o più pf./pf. e nastro magn.	I esec.: San Francisco, gennaio 1965 Manoscritto	
1965	<i>It's gonna rain</i>	nastro magn.	I esec.: San Francisco, gennaio 1965, Tape Music Center Ed.: Boosey & Hawkes. Durata: 17'	22
1965	<i>Oh dem Watermelons</i> musica per film	nastro magn.	I esec.: San Francisco, maggio 1965 Manoscritto	
1966	<i>Come Out</i>	nastro magn.	I esec.: New York, aprile 1966, Town Hall Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 13'	21
1966	<i>Melodica</i>	nastro magn.	I esec.: New York, giugno 1966, Park Place Gallery Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 11'	23
1966	<i>Reed Phase</i>	sax. S, nastro magn.	I esec.: New York, marzo 1967 Ed.: Boosey & Hawkes	17
1967	<i>My Name is</i>	3 o più registratori, esec., pubblico	I esec.: New York, novembre 1967, School of Visual Arts Ed.: Boosey & Hawkes	

1967	<i>Piano Phase</i>	2 pf., 2 mrb.	Rutherford, New Jersey, gennaio 1967 Ed.: Universal Editions	16
1967	<i>Slow Motion Sound</i>	nastro magn.	Manoscritto	
1967	<i>Violin Phase</i>	vl., nastro magn./4 vl.	I esec.: New York, aprile 1969, The New School Ed.: Universal Editions UE 16185	24
1968	<i>Pendulum Music</i>	3 o più mict., amplif., altoparlanti	I esec.: University of Colorado, 1968 Ed.: Universal Editions	
1969	<i>Four Log Drums</i>	phase shifting pulse gate, 4 tamb. di legno	I esec.: New York, 27 maggio 1969, Whitney Museum of American Art Manoscritto	
1969	<i>Pulse Music</i>	phase shifting pulse gate	I esec.: New York, 27 maggio 1969, Whitney Museum of American Art Manoscritto	
1970	<i>Four Organs</i>	4 org. elett., mar.	I esec.: New York, maggio 1970, Guggenheim Museum Ed.: Universal Editions	14
1970	<i>Phase Patterns</i>	4 org. elett.	I esec.: New York, maggio 1970, Guggenheim Museum Ed.: Universal Editions UE 16184 Durata: 14/16'	15
1971	<i>Drumming</i>	ott., 4 paia di bongos inton., 3 mrb. (9 esec.), 3 glock. (4 esec.) 2 v. femm.	I esec.: New York, 3 dicembre 1971, Museum of Modern Art; S.R.M. Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 57/86'	27
1972	<i>Clapping Music</i>	2 esec.	I esec.: New York, aprile 1973, New York University Ed.: Universal Editions	6

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1973	<i>Music for Mallet Instruments, Voices and Organ</i>	4 mrb., 2 glock., vibr., 3 v. femm., org. elett.	I esec.: New York, 12 maggio 1973, John Weber Gallery; S.R.M. Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 18'	28
1973	<i>Music for Pieces of Wood</i>	5 paia di claves inton.	I esec.: New York, 7 dicembre 1973, New York University Ed.: Universal Editions UE 16219 Durata: 11/15' ca.	10
1973	<i>Six Pianos</i>	6 pf.	I esec.: New York, 12 maggio 1973, John Weber Gallery; S.R.M. Ed.: Hendon Music, Boosey & Hawkes; Hendon Music HPS 1195 (arrang.) Durata: 16/24' ca.	19
1976	<i>Music for Eighteen Musicians</i>	2 cl. + cl. B, 4 pf., 3 mar., 2 xil., vibr., 4 v. femm., vl., vcl.	I esec.: New York, 24 aprile 1976, Town Hall; S.R.M. Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 55' ca.	4
1978	<i>Music for a Large Ensemble</i>	fl., 2 cl., 2 sax. S, 4 tr., 4 mrb., 2 xil., vibr., 2 pf. (4 esec.), 2 v. femm., 2 vl., 2 vla, 2 vcl., 2 cb. - legni, pf., v. e archi amplif.	I esec.: Festival d'Olanda, giugno 1979; Insieme Olandese di Fiati, dir. R. de Leeuw I esec. americana: New York, 19 feb- braio 1980, Carnegie Hall; S.R.M. Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 15' ca.	3

13

I esec.: (radiotrasmissa) Francoforte, Germania, 21 giugno 1979; Insieme Olandese di Fiati, dir. R. de Leeuw
Ed.: Boosey & Hawkes
Durata: 17' ca.

5

I esec.: vers. per ensemble, New York, 19 febbraio 1980, Carnegie Hall; S.R.M.; vers. per orch., San Francisco, 14 maggio 1980, War Memorial Opera House; San Francisco Symphony Orchestra, dir. E. de Waart
Ed.: Reich Music Publications; Hendon Music, Boosey & Hawkes
Durata: 21'

29

I esec.: New York, 1980
Testo tratto dai Salmi 19, 34, 18, 150 (vers. ebraica)
I esec.: vers. con ensemble, Colonia, Germania, Radio della Germania occidentale, 20 settembre 1981; S.R.M., dir. G. Manahan; vers. con orch., New York, 16 settembre 1982, Avery Fisher Hall; New York Philharmonic Orchestra, dir. Z. Metha
Ed.: Boosey & Hawkes
Durata: 30'

2 fl. + ott., 2 cl. + cl. B, 2 pf.,
2 vl., vla, vcl.

3 fl., 3 ob., 3 tr., 3 trb., tuba, 2 pf.,
3 org. elett., archi amplif. (solisti in
vers. ensemble) - legni amplif.

nastro magn.

vers. con ensemble: 3 S, A; fl., ott.,
ob., cor. ingl., 2 cl.; mar., batt. di
mani, 4 tamb. inton., mtrb., vibr.,
crotali; 2 org. elett.; quint. d'archi -
legni, archi e v. amplif.
vers. con orch.: 3 S, A; 3 fl., ott.,
2 ob., cor. ingl., 2 cl., fg.; mar., batt.
di mani, 4 tamb. inton., mtrb., vibr.,
crotali; 2 org. elett.; archi - legni e
v. amplif.

Octet

*Variations for Winds, Strings and
Keyboards*

My Name is

Tchillim

1979

1979

1980

1981

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1982	<i>Vermont Counterpoint</i>	ott. + fl. + fl. A, nastro magn./ensemble (3 ott., 3 fl., 3 fl. A)	I esec.: vers. con nastro magn., New York, 1 ottobre 1982, Brooklyn Academy of Music; R. Wilson; vers. con ensemble, New York, 10 dicembre 1983, 92nd Street Ed.: Hendon Music, Boosey & Hawkes Durata: 9'	20
1983	<i>Eight Lines</i>	2 fl. + ott., 2 cl. + cl. B, 2 pf., archi (doppio quart.)	Rifacimento per orch. da camera di <i>Octet</i> , in collab. con R. Wilson I esec.: New York, 10 dicembre 1983, 92nd Street Y; Solisti New York, dir. R. Wilson; vers. con la coreografia di Robbins, New York, 14 febbraio 1985 Ed.: Hendon Music, Boosey & Hawkes; Hendon Music FSB 487 Durata: 17' ca.	1
1983	<i>The Desert Music</i>	vers. per coro (27 v. amplif.) e orch.: 4 fl. + ott., 4 ob. + cor. ingl., 4 cl. + cl. B, 4 fg. + cfg.; 4 cor., 4 tr., 3 trb., tuba; 2 mrb., 2 vibr., 2 xil., 2 glock., timp. (2 esec.) + roto-toms, mar., sticks, 2 grc., tam- tam; 2 pf. (4 esec.) + 3 sint.; 9 S, 6 A, 6 T, 6 B; archi (in 3 gruppi) - legni amplif.	Testo tratto da poesie di W.C. Williams Vers. per coro e orch.: I esec.: Colonia, Germania, 17 marzo 1984; orch. e coro della Radio della Germania occidentale, dir. P. Eötvös; I esec. americana, Brooklyn, New York, 25 ottobre 1984, Brooklyn	25

- vers. da camera (9 v. amplif.) e orch.:
4 fl. + ott.; timp. (2 esec.) + *rototoms*, 2 mrb., 2 vibr., 2 xil., mar.,
sticks, 2 grc., tam-tam; 2 pf. (4 esec.)
+ sint.; 3 S, 2 A, 2 T, 2 B; archi
(13 esec.) - fl. e archi amplif.
- 1984-85 *Sextet*
2 vibr., 3 mrb., tam-tam, 2 grc.,
crotali, *click sticks*, 2 pf. + 2 sint.
- mrb. e pf. amplif.
- 1985 *New York Counterpoint*
cl., nastro magn./8 cl., 2 cl. B
- 1986 *Six Marimbas*
vers. di Six Pianos
6 mrb.
- Academy of Music; Brooklyn
Philharmonic Orchestra, dir.
M. T. Thomas
Vers. da camera:
I esec.: Richmond, Virginia, 10
gennaio 1986; S.R.M., Brooklyn
Philharmonic Orchestra, dir.
G. Manahan
Ed.: Hendon Music, Boosey &
Hawkes; Hendon Music HPS 983
Durata: 48'
- I esec.: Helsinki, febbraio 1985;
(come musica per danza di *Impact*
di Laura Dean) New York, 31 ottobre
1985, Next Wave Festival; S.R.M.
Ed.: Boosey & Hawkes
Durata: 28'
- I esec.: vers. per nastro magn., New
York, 20 gennaio 1986, Avery Fisher
Hall; R. Stoltzman; vers. perensem-
ble, Tallahassee, Florida, 21 giugno
1987, Florida State University
School of Music; J. Croft
Ed.: Reich Music Publications;
Hendon Music, Boosey & Hawkes
Durata: 11' ca.
- I esec.: New York, 20 aprile 1987,
Alice Tully Hall; Manhattan
Marimba Quartet e S.R.M.
Ed.: Hendon Music, Boosey &
Hawkes
Durata: 16/24' ca.

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1986	<i>Three Movements</i>	orch.: 2 fl., 2 ott., 3 ob. + cor. ingl., 3 cl., 3 fg. + cfg.; 4 cor., 3 tr., 3 trb., tuba; 2 mrb., 2 vibr., grc.; 2 pf. (a 4 mani); archi (in 2 gruppi)	I esec.: St. Louis, Missouri, 3 aprile 1986, St. Louis Symphony Orchestra, dir. L. Slatkin Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 15'	
1986	<i>Salute</i>	orch.	Lavoro ritirato Manoscritto	
1987	<i>The Four Sections</i>	orch.: 4 fl. + ott., 4 ob., 4 cl. + cl. B, 4 fg. + cfg.; 4 cor., 4 tr., 4 trb., tuba; 2 vibr., 2 mrb., 2 grc.; 2 sint., 2 pf.; archi	I esec.: San Francisco, 7 ottobre 1987, Davies Symphony Hall; San Francisco Symphony Orchestra, dir. M. T. Thomas Ed.: Hendon Music, Boosey & Hawkes; Hendon Music HPS 1152 Durata: 25'	
1987	<i>Electric Counterpoint</i>	chit. elett., nastro magn./ensemble (10 chit. elett., 2 chit. B)	I esec.: vers. con nastro magn., Brooklyn, New York, 5 novembre 1987, Brooklyn Academy of Music; P. Metheny; vers. con ensemble, Los Angeles, 24 febbraio 1990, USC School of Music; Contemporary Music Ensemble, D. Crockett Ed.: Hendon Music, Boosey & Hawkes; Hendon Music SRB 70 Durata: 15' ca.	
1988	<i>Different Trains</i>	quart. d'archi, nastro magn.	I esec.: Londra, 2 novembre 1988, Queen Elizabeth Hall; Kronos Quartet Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 27' ca.	

1989	<i>Typing Music da The Cave</i>	5 perc.	Ed.: Boosey & Hawkes
1993	<i>The Cave</i>	orch. e v.: fl. + ob. + cor. ingl. + cl. + cl. B (2 esec.); vibr. + grc. + <i>kick drums</i> + claves + batt. di mani (4 esec.); pf. + tastiere di cam- pionatore e computer (3 esec.); quart. d'archi - tutti amplif. ecce- to grc. e claves. - 2 S, T, Bar.	Opera multimediale ideata e rea- lizzata con Beryl Korot I esec.: Vienna, Austria, 16 mag- gio 1993, Wiener Festwochen
1994	<i>City Life</i>		Lavoro in preparazione
1994	<i>Country Life</i>		Lavoro in preparazione

Selezione discografica
(a cura di Luciano Viotto)

La presente selezione discografica intende fornire al lettore italiano i riferimenti utili dell'opera di Steve Reich disponibile su compact disc (CD). Nella compilazione le opere sono state raggruppate nelle seguenti quattro sezioni:

- I. Opere per orchestra
- II. Musica da camera
- III. Opere strumentali
- IV. Opere per coro e voci

Sezione I - Opere per orchestra

1. *Eight Lines - for chamber orchestra* (1979 e 1983)
[C. Warren-Green cond. The London Chamber Orchestra]
CD Virgin 555 - 759 610-2
CD Virgin VC7 59610-2
CD Virgin VC 791168-2
CD Virgin Classics 59610
[Feinberg & Oppens, piano; R. Wilson, NY Solisti]
CD Angel CDC - 47331
2. *The Four Sections for Orchestra* (1987)
[M. Tilson Thomas cond. London Symphony Orchestra]
CD Elektra/Nonesuch 7559-79220-2
3. *Music for a Large Ensemble* (1978)
[Steve Reich and Musicians]
CD ECM New Series 1168 827 287-2
4. *Music for 18 Musicians* (1975)
[Steve Reich and Musicians]
CD ECM New Series 1129 821 417-2
[Steve Reich Ensemble]
CD NewTone Nt 6707 2
5. *Variations for Winds, Strings and Keyboards* (1980)
[E. De Waart cond. San Francisco Symphony Orchestra]
CD Philips 412 214-2 PH

Selezione discografica

Sezione II - Musica da camera

6. *Clapping Music* (1972)
[Russ Hartenberger, Steve Reich]
CD Elektra/Nonesuch 7559 - 79169-2
[H. Christophers, *The Sixteen* ("An American Collection")]
CD Collins Classics 1287-2
7. *Different Trains for Strings Quartet & Pre-Recorded Tape* (1988)
[Kronos Quartet]
CD Elektra/Nonesuch 7559 - 79176-2
8. *Electric Counterpoint for Guitar & Pre-Recorded Tape* (1987)
[Pat Metheny]
CD Elektra/Nonesuch 7559 - 79176-2
[D. Tanenbaum ("Acoustic Counterpoint: Classical Guitar Music from the 1980's")]
CD New Albion NA 032 CD
9. *Six Marimbas* (1973 e 1986)
[Steve Reich and Musicians]
CD Elektra/Nonesuch 7559 - 79138-2
10. *Music for Pieces of Wood* (1973)
[Steve Reich, Bob Becker, Russ Hartenberger, Tim Ferchen, Glen Velez]
CD NewTone Nt 6714 2
[Amadinda Percussion Group]
CD Hungaroton HCD 31358
[Cabaza Percussion Quartet: Concert]
CD CPO 999 088-2
[Group 180]
LP Hungaroton SLPX 12545
11. *New York - clarinet and pre-recorded clarinets* (1985)
[Array Music Ensemble, M.J. Baker]
CD Artifact Music ART 004CD
12. *New York Counterpoint for Two Clarinets* (1985)
[B. Zelinsky, D. Smeyers]
CD CPO 999 116-2
13. *Octet* (1979)
[Steve Reich and Musicians]
CD ECM New Series 1168 827 287-2
[Group 180]
LP Hungaroton SLPX 12799
14. *Four Organs - multiple pianos* (1970)
[Steve Reich, Steve Chambers, Philip Glass, Art Murphy, Jon Gibson]
CD NewTone Records RDC 5018 (Originally Shandar 10 005)
[Ensemble Piano Circus]
CD ARGO 440 294-2ZH
15. *Phase Patterns* (1970)
[Steve Reich, Jon Gibson, Art Murphy]
CD New Tone Records RDC 5018 (Originally Shandar SR 10 005)

16. *Piano Phase* (1967)
[Double Edge, N. Tilles & E. Niemann, pianos]
CD Elektra/Nonesuch 7559 - 79169-2
[Group 180]
LP Hungaroton SLPX 12799
 17. *Reed Phase - saxophone and tape* (1967)
[J. Gibson]
CD Point Music 434 873-2 PTH
 18. *Sextet - 4 percussion instr.s & 2 pianos* (1984-85)
[Steve Reich and Musicians, Marimbas]
CD Elektra/Nonesuch 7559 - 79138-2
[Amadinda Percussion Group]
CD Hungaroton HCD 31358-2
 19. *Six Pianos* (1973)
[Steve Reich and Musicians]
CD Deutsche Grammophon 427 428-2 GC2
[Piano Circus]
CD Argo 430 380-2 ZH
 20. *Vermont Counterpoint for Flutes & Piccolos* (1982)
[P.A. Valade, L. Beauregard]
CD Adda 581075
[R. Wilson]
CD Angel CDC 47331
- Sezione III - Opere strumentali*
21. *Come Out (tape music)* (1966)
[Steve Reich]
LP Odissey 32 16 0160
[Steve Reich, electronic score]
CD Elektra/Nonesuch 7559 - 79169-2
 22. *It's gonna rain (music for tape)* (1965)
[Steve Reich, electronic score]
CD Elektra/Nonesuch 7559 - 79169-2
 23. *Melodica*
[Steve Reich]
Music for Mills MC 001
 24. *Violin Phase* (1967)
[S. Guibbory]
CD ECM New Series 1168 827 287-2
- Sezione IV - Opere per coro e voci*
25. *The Desert Music (small amplified chorus, orchestra)* (1983)
[Steve Reich, Ensemble with M. Tilson Thomas, Brooklyn Philharmonic Orchestra & Chorus]
CD Elektra/Nonesuch 7559 - 79176-2

Selezione discografica

26. *Drumming - 2 voices, piccolo & percussion* (1970-71)
 [Steve Reich and Musicians]
 CD Elektra/Nonesuch 7559 - 79170-2
 CD Deutsche Grammophon 427 428-2GC2

27. *Drumming - Part III* (1971)
 [Percussion Group The Hague]
 CD Globe GLO 5086

28. *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973)
 [Steve Reich and Musicians]
 CD Deutsche Grammophon 427 428-2 GC2
 [Amadinda Percussion Group]
 CD Hungaroton HCD 31358
 [Steve Reich and Musicians]
 CD Elektra/Nonesuch 7559 - 79220-2

29. *Tehillim for Winds, Strings, Percussion & Voices* (1981)
 [Steve Reich and Musicians; G. Manahan]
 CD ECM New Series 1215 827 411-2

Indice dei nomi

- ABRAMO, Abraham, Ibrahim, 49-50, 114,
 191, 206-7, 210-6
 ADAMS John, 35, 99-100, 112, 236
 ADLER Israel, 221
 AKIYAMA Kumiaru, 25
 ALBERS Josef, 3
 ALORWORYE Gideon, 40, 132, 139
 ANSERMET Ernest, 59
 ARISTOTELE, 60
 ARNONE John, 210
 AROM Simha, 202, 254
 AUSTIN William, 60-1, 220, 239
 AYOUB Mahmoud, 211

 BABBIT Milton, 62, 64
 BACH Johann Sebastian, 50, 61, 72, 79, 90,
 96, 192-3, 209, 243, 253, 258, 263
 BAKER Chetney H., detto Chet, 30
 BANCHIERI Adriano, 93
 BARTÓK Béla, 44-5, 63-5, 77, 82, 87, 92,
 100, 112, 197, 200, 209, 235, 237, 253,
 258, 264-5, 268
 BAUERMEISTER Mary, 22
 BECHET Sidney, 107
 BECKER Bob, 241, 257, 259
 BECKETT Samuel, 89
 BEETHOVEN Ludwig van, 57, 100, 242
 BEKKER Wolfgang, 88, 90
 BENSAM Cheryl, 258
 BERGSMA William, 32, 61, 239
 BERIO Luciano, 36, 64-6, 68-70, 78, 86, 93,
 100-1, 103, 239, 244, 269
 BERLIN Irving, pseud. di Israel Balin, 62
 BERMAN Edward, 221, 223
 BERNSTEIN Leonard, 11, 59, 113
 BIRD Bonnie, 3
 BIRTWISTLE Harrison, 103
 BLAKE William, 189
 BOULANGER Nadia, 32, 64

 BOULEZ Pierre, 6-7, 15, 36, 59, 64, 66, 75,
 101, 103, 269
 BOWLES Paul, 189
 BRAHMS Johannes, 100
 BRANT Henry, 234
 BRECHT Bertold, 216
 BRECHT George, 19, 22, 24-5
 BRETON André, 3-5, 7
 BROWN Earle, 7-8, 10-1, 16, 22, 66, 232
 BROWN Robert E., 139
 BRUCKNER Joseph Anton, 236, 267
 BRYARS Gavin, 102-3
 BUBER Martin, 221
 BUCHWALD Ephraim, 211
 BURROUGHS William, 13
 BUSONI Ferruccio, 112
 BUSOOL Assad, 211

 CAGE John, 1-8, 11-22, 24, 26-8, 36-7, 39,
 65-7, 69, 72-3, 79, 88, 112-3, 118,
 142-3, 148, 232-3, 238, 262-3, 269-70
 CALDER Alexander, 7-8, 10-1, 66
 CALE John, 28
 CARDEW Cornelius, 102
 CARROL Lewis, 4, 7, 26
 CARUSO Enrico, 242
 CARTER Elliott, 18, 32, 64, 66
 CASTANEDA Carlo, 84
 CHAMBERS Steve, 77, 147-9, 241
 CHERRY Donald, detto Don, 27
 CHOWNING John, 69
 CLARKE Kenneth Spearman, detto Kenny,
 58, 239, 243, 265
 CLAYTON, Jay, 148, 258
 COHEN Hershel, 211
 COLEMAN Ornette, 27
 COLTRANE John, 36, 69, 71, 78, 219, 243, 265
 CONNER Bruce, 37
 CONRAD Tony, 28

Indice dei nomi

- COOMARASWAMY Ananda, 6
 COPLAND Aaron, 18, 32, 64
 CORNER Philip, 19, 232
 CORSO Gregory, 12-3
 COTT Jonathan, 95, 97, 189-93, 206-13
 COWELL Henry Dixon, 7, 65
 CRAFT Robert, 59
 CRANE Hart, 13
 CREELEY Robert, 150
 CUNNINGHAM Merce, 1-2, 6-8, 15-6, 18, 65, 142
 DARWIN Charles Robert, 221
 DAVIES Peter Maxwell, 103
 DAVIS Lawrence, 57, 204, 260
 DAVIS Miles Dewey, 239, 243, 265
 DEAN Laura, 142, 195
 DEBUSSY Achille-Claude, 81-2, 87, 100, 265
 DE KOONIG Willem, 8, 10
 DEL TREDICI David, 99-100
 DESCARTES René, detto Cartesio, 60
 DESPRES Josquin, 253, 258
 DEVEY Ken, 30
 DIAMOND David Lee, 64
 DOLPHY Eric, 27
 DOMINGO Placido, 113
 DOMINO Antoine, detto Fats, 243
 DONATONI Franco, 15
 DREW David, 98, 190
 DRUYAN Ann, 211
 DUCHAMP Marcel, 3-5, 8, 18, 26, 88
 ECKHARDT Johannes, 6
 EID Talal, 211
 EINSTEIN Albert, 92
 EKHINATON, Amenofi IV, 35
 ELLINGTON Edward Kennedy, detto Duke, 72
 ENGLAND Nicholas, 133
 EÖTVÖS Peter, 91, 267
 ERNST Max, 3, 5
 ERODE ANTIPA, 206, 214
 FELDMAN Morton, 6-11, 13, 16-7, 20, 27, 45, 66-7, 70, 75, 78, 83, 101, 106, 232
 FITZGERALD Ella, 77
 FLOOKE David, 126
 FLYNT Henry, 19
 FORT Syvilla, 3
 FOSS Lucas, 18
 FREEMAN Betty, 177, 182-3, 260
 FREYER Achim, 35
 FRIEDMAN Ken, 26
 GABRIELI Andrea, 237
 GANDHI Mohandas Karamchand detto il Mahatma, 35
 GERSHWIN George, 63, 81, 103-4, 106, 113, 242, 265
 GIBSON Jon, 33, 69, 77, 147, 232, 240
 GILBERT sir William Schwenck, 242
 GINSBERG Allen, 13
 GLASS Philip, 29, 32-5, 64, 76, 79, 100, 102, 147, 241
 GOLDSTEIN Baruch, 49
 GOODMAN Benjamin David, detto Benny, 107
 GORKIJ Maksim pseud. di Aleksej Maksimovič Peškov, 3
 GOTTWALD Clytus, 90
 GROPIUS, Walter, 5
 GUBAJDULINA Sofija, 64, 100-1
 GUGGENHEIM Peggy, 3, 5
 HÁBA Alois, 85
 HÄNDEL Georg Friedrich, 94-6, 193
 HAGAR, 49-50, 210-3, 215
 HALPRIN Ann, 30
 HAMM Daniel, 245
 HAMMERSTEIN Oscar Greeley Clendanning, detto Oscar II, 242
 HANSEN Al, 19
 HARE David, 5
 HARMS Ben, 258-9
 HARRISON Lou, 6
 HARTENBERGER Russel, 147, 149, 241, 257, 259
 HAYDN Franz Joseph, 264-5
 HENZE Hans Werner, 64
 HERMAN Woodrow Charles, detto Woody, 107
 HERZOG Avigdor, 221, 226, 230
 HIGGINS Dick, 19, 22, 24-5, 232
 HILLIER Paul, 78
 HITLER Adolf, 87, 108, 216
 ICHIYANAGY, Toshi, 19
 IDELSOHN Abraham, 221-3, 227
 ISACCO, 49-50, 206, 210, 212-6
 ISMAELE, 49-50, 210-6
 IVES Charles Edward, 103, 106, 232-3
 JANÁČEK Leós, 102, 110-2, 213
 JARRY Alfred, 70
 JOHNS Jasper, 6, 8, 14
 JONG Constance de, 35
 JONES A.M., 69, 80, 132-3, 135-7, 157, 219, 245, 252, 254
 JOYCE James, 70
 KAGEL Mauricio, 22

- KAPROW Allan, 19
 KAUFMAN Walter, 139
 KEEHR Klaus Peter, 108
 KEROUAC Jack, 13
 KESEY Ken, 13
 KLEIN Yves, 22
 KNOWLES Alison, 232
 KOHLOFF Roland, 58, 220, 239
 KONITZ Lee, 28
 KOROT Beryl, 43, 49-51, 84, 94, 107-10,
 206-13, 221
 KOSUGI Takehisa, 20-1

 LA BARBARA Joan, 148
 LADZEPKO Alfred, 133, 157
 LEARY Timothy, 13
 LEEUW Reinbert de, 173, 175
 LEIBNIZ Gottfried Wilhelm von, 60
 LENNON John, 62
 LENYA Lotte, 112
 LÉVI-STRAUSS Henri, 5
 LEWITT Sol, 26-7, 41, 241,
 LINCOLN Abraham, 98, 123, 211
 LUTOSLAWSKI Witold, 15

 MACARTHUR Mary, 211
 MCCARTHY Joseph, 12
 MCCARTNEY Paul, 62
 MACHAULT Guillaume de, 77, 100
 MACIUNAS George, 19, 21-6, 72
 MACK Heinz, 22
 MACLISE Angus, 28
 MACLOW Jackson, 19, 22, 24
 MCPHEE Colin, 80, 123, 140, 220, 253
 MADERNA Bruno, 36, 86, 101
 MAHLER Gustav, 79, 89, 99, 236, 267
 MANAHAN George, 90
 MAREY Etienne-Jules, 26
 MARX Groucho, pseud. di Julius Marks, 113
 MARX Karl Heinrich, 4
 MASSON Diego, 11
 MAXFIELD Richard, 19, 21-2
 MESSIAEN Olivier, 6, 63, 83
 METHA Zubin, 90, 182
 METHENY Pat, 202-3, 236, 249, 254
 METZGER Heinz-Klaus, 15
 MILHAUD Darius, 32, 239
 MILLER Glenn, 112
 MOHOLY-NAGY László, 3, 5
 MONK Thelonius, 61
 MONTEVERDI Claudio, 66
 MOORMAN Charlotte, 24
 MORRIS Robert, 241
 MORRISON Andy, 57
 MOZART Wolfgang Amadeus, 61, 100, 108,
 208

 MURPHY Arthur, 76-7, 147, 152, 232, 240
 MUSORGSKIJ Modest Petrovič, 89
 MUYBRIDGE Edward, 26-7

 NANCARROW Conlon, 65, 233
 NATH Pandit Pran, 30
 NELSON Richard, 210
 NELSON Robert, 70
 NIEMANN Edmund, 259
 NIMROD, 207, 212, 215
 NIXON Richard Milhow, 112
 NKRUMA Kwame, 238
 NONO Luigi, 86
 NOVALIS, pseud. di Friedrich Leopold von
 Hardenberg, 4
 NYMAN Michael, 102-3

 OLSEN Charles, 2, 150
 ONO Yoko, 19, 21, 26, 28
 OVERTON Hall, 61-3, 68, 239-40, 243
 OWENS Larry, 124, 126

 PÄRT Arvo, 79, 101
 PAK Nam June, 22, 24, 232
 PARKER Christopher Charles, detto Charlie,
 239, 243
 PARTCH Harry, 3, 65, 85
 PATTERSON, 22, 24
 PAXTON Steve, 142
 PERLOFF Carey, 210
 PEROTINUS, 43, 77-9, 81, 85, 87, 100, 171,
 265
 PERSICETTI Vincent, 32, 61-2, 64, 68,
 239-40
 PICASSO Pablo, 215
 PIENE Otto, 22
 PIRSIG Robert, 13
 PISTON Walter, 64
 PIXLEY-ROTSCHILD Doroty, 33
 PLATONE, 58, 60
 POLLOCK Jackson, 7-8, 10, 27, 66
 PORTER Cole, 62
 PREISS James, 147-9, 199, 241
 PRESLEY Elvis, 243

 RAINER Yvonne, 142
 RAKHA Alla, 32
 RAMAKRISHNA Sri, 6
 RAUSCHENBERG Robert, 1-3, 6-8, 14, 65-66,
 88, 241
 RAVEL Maurice, 62, 81, 100
 REINER Fritz, 59
 RHUDYAR, 233
 RICE Carolyn, 7
 RICHARDS M.C., 2
 RIGG Jean, 241

Indice dei nomi

- RIHM Wolfgang, 100
 RILEY Terry, 20, 28-32, 37, 70, 73-6, 79,
 102, 151, 219, 245
 RISKIN Shlomo, 211
 ROBERTSON David, 106
 ROHE Mies van der, 3
 ROGERS Bernard, 242
 ROMANN Jack, 162
 ROOSEVELT Franklin Delano, 87, 108
 ROSOFSKY Solomon, 221, 223-5
 RUSSOLO Luigi, 19-20
- SACHS Curt, 227
 SALADINO, 49
 SANDERS Ed, 13
 SARA, 49, 210, 212, 214
 SARABHAI Gita, 6
 SATIE Erik, 6, 265
 SAUGUET Henri, 6
 SCHAEFFER Pierre, 6, 69
 SCHILLINGER Joseph, 7, 10, 63
 SCHMIT Thomas, 24
 SCHNEBEL Dieter, 22
 SCHNEIDER Marius, 17
 SCHNITTKE Alfred, 64, 100
 SCHÖNBERG Arnold, 2, 28, 62, 64-5, 68, 96,
 100, 193, 197, 263-4
 SCHUBERT Franz, 57, 242
 SCHULLER Gunther, 219, 252
 SCHWARZ Robert, 81
 SCHWEBER Seymour, 126
 SERRA Richard, 211, 241
 SESSIONS Roger, 64
 SHALVI Alice, 212
 SHANKAR Ravi, 32
 SHANNON Claude, 5
 SHERMAN Judy, 148
 SHIOMI Mieko, 21, 26
 SIBELIUS Jean, 89, 99, 236, 267
 SIMONE Uri, 213
 SINATRA Frank, 112
 SMITHSON Robert, 241
 SNOW Michael, 82
 SNYDER Gary, 12
 SPECTOR Johanna, 221, 226
 SPINOZA Baruch, 60
 STALIN, propr. Josif Visarionovič
 Džugašvili, 87
 STOCKHAUSEN Karlheinz, 15, 22, 24, 30,
 66-7, 69-70, 101, 103, 244, 269
 STOLTZMAN Richard, 107, 203, 236, 249
- STRAVINSKY Igor, 18, 59, 61-2, 81-3, 89,
 95-6, 101, 111-2, 193, 236-7, 242-3,
 264-5
 SULLIVAN sir Arthur Seymour, 242
 SUMANDHI I Nyoman, 139
 SUZUKI Shinichi, 7
- TAKOVSKIJ Andrej Arsen'evič, 110
 TENNEY James, 118, 147, 232-3, 240, 269
 THOMAS Michael Tilson, 75, 185, 200,
 267
 THOMPSON Virgil, 6-7, 32, 64
 TILLES Nurit, 258-9
 TINGUELY Jean, 22
 TOBEY Mark, 1, 3, 8
 TOSCANINI Arturo, 59
 TROTZKY Lev Davidovič, propr. Lejba
 Bronštein, 4
 TRUMAN Harry Shippe, 87-8
 TUDOR David, 1-2, 6-7, 15
 TZARA Tristan, 25
- VARÈSE Edgard, 20, 65-6, 232-3, 238
 VAUTIER Ben, 25-6
 VIRGINIA, 48, 56-7, 204, 260
 VOSTELL Wolf, 24-5
- WAART Edo de, 177
 WAGNER Richard, 93, 101, 108, 193, 208,
 242, 265
 WALTER "Brother", 37-8, 150, 244
 WATTS Robert, 26
 WEBERN Anton, 6, 9, 20, 28, 36, 65, 78,
 141, 235, 253, 258, 265
 WEILL Kurt, 112-3, 209, 216, 265
 WELIN Karl Erik, 22
 WERNER Eric, 223, 227
 WHITMAN Walt, 13
 WICKES William, 230
 WILLIAMS William Carlos, 13, 46, 88, 91-2,
 98, 150, 185, 187, 189-91, 216, 235, 249
 WILSON Ransom, 183, 203, 235, 249
 WILSON Robert, 34-5
 WITTGENSTEIN Ludwig Joseph, 5, 60, 239
 WOLFF Christian, 7, 11, 22, 27, 232
- YOUNG La Monte, 20-2, 24, 27-30, 70, 73-4,
 78, 101-2
- ZAZEELA Marian, 28-9

Lo sviluppo spiraliforme dell'evoluzione creativa di Steve Reich, i suoi ritorni ciclici a temi ed elementi costruttivi di riferimento che sanno continuamente rinnovarsi nell'uso di mezzi espressivi sempre nuovi, l'origine minimalista ormai lontana, che però si riconosce nella chiarezza metodologica che sostiene la sua opera, tutto viene alla luce nelle conversazioni tra Enzo Restagno e il compositore americano e nella più completa raccolta dei suoi scritti mai apparsa. Il saggio introduttivo del curatore indaga alle radici di quel grande movimento artistico e intellettuale di avanguardia americano degli ultimi cinquant'anni che ha permesso lo sviluppo di una intensa vita musicale, intrecciando poi fertili e suggestivi legami con la realtà del vecchio continente.

Enzo Restagno insegna Storia della Musica al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Torino. Già critico musicale di «Stampa Sera» e direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica della Rai di Torino, è collaboratore di «Le Monde de la Musique». All'interesse prevalente per la musica contemporanea ha unito una particolare attenzione ai mezzi audiovisivi, realizzando per la Rai una Storia della Musica in quaranta puntate. Dal 1986 è membro, con Roman Vlad, del comitato artistico del Festival Settembre Musica di Torino.

ISBN 88-7063-221-0



9 788870 632217

Prezzo di vendita al pubblico

L. 35.000
(IVA inclusa)

In copertina: *The Cave*, foto di scena
Grafica di copertina: Marco Rostagno